أنا فيلليني

مذكرات

إعداد: ش. شَاندلر

ترجمة: عارف حديفة

منشورات وزارة الثقافة ـ الهيئة العامة السورية للكتاب ٢٠٠٩ (طبعة ثانية)

العنوان الأصلي للكتاب:

I, Fellini

Ch. Chandler

Bloomsbury London, 1997

الإهداء

إلى فديريكو

مقدمة

كان واقع فيلليني يتعدّى حتى أحلامه. ولقد ترك لنا تلك الأحلام في أفلامه التي تُعدُّ تراثاً غنيّاً. قال: إن أهم موضوع في حياته هو «الأحلام التي هي الحقيقة الوحيدة». وتساءل: هل استنفدنا العقل الباطن؟ هل تنتهي الأحلام؟

إن كتاب «أنا فيلليني» هذا هو كلام فديريكو فيلليني خلال الأربعة عشر عاماً التي عرفته فيها، والتي امتدت من عام ١٩٨٠، عندما التقيته في روما، حتى الأسابيع القليلة التي سبقت وفاته من خريف عام ١٩٩٣. لذلك فإن هذه المذكرات هو ما حكاه لا ما كتبه.

إن كثيراً مما قاله لي قاله في مطعم أو مقهى أو سيارة. كانت هذه الأمكنة تبهجه، وتكشف طبيعته الواضحة الصريحة.

قال لي: هل سنحصل من الناشر على سيارة وسائق عندما تنشرين هذا الكتاب؟ وأجبت: أتمنى ذلك.

وقال: يجب أن تدوِّني مقداراً كبيراً من كلماتي حتى أتمكن من مراجعتك إذا رغبت في معرفة شيء من مشاعري في وقت ما. إن البحث عن حقائق الحياة أسهل من تذكر المشاعر. والإنسان لا يتذكر حياته بحسب ترتيبها الزمني، فالنحو الذي سارت عليه هو الأهم، أو الأهم في ظاهر الأمر.نحن لا نتحكم في ذكرياتنا، وواحدنا لا يملك ذكرياته بل هي التي تملكه.

أنت مستمعة جيدة. وأنا أتعلّم أحياناً شيئاً عن نفسي مما أسمع نفسي أحكيه لك. لم أتعمد الكذب عليك، لأنني أثق بك. وأنا لا يمكنني أن أكذب على شخص يصدّق كل ما أقوله.

وبالطبع يمكن أن أكذب على نفسي، وكثيراً ما أفعل ذلك.

اعترف فيلليني أنه قد اكتسب سمعة سيئة فيما يتعلق بالوفاء بالمواعيد، مع أن تجربتي معه كانت نقيض ذلك. كان يقسم لي عادة ليدلل على أنه جادٌّ فيما يخصّ أي اقتراح أقدّمه. وكلما وافق على أمر لا يتحمس له تماماً قال: «أقسم»، وصار القسم نكتة خاصة بيننا تعني أنه سيلبّي الطلب، ثم صار نوعاً من كلمة السر، إذ كان يرفع ذراعه اليمنى وهو مغادر وكأنه يقول: «إني أقسم...».

كان فيلليني، بمعنى ما، هو الذي يُجري المقابلة، وهو الذي تجري المقابلة معه في وقت واحد. وهذه المذكرات التي تحكي ما احتفظت به ذاكرته من صور ليست حصيلة مقابلات رسمية، بل حصيلة أحاديث.لم أطرح عليه أسئلة، لأن الأسئلة تشكل الأجوبة، وتحدد الموضوعات. لقد كشف فيلليني في هذه الأحاديث شخصيته الخاصة إضافة إلى شخصيته العامة. كان يعجبه قول بيللي وايلدر «ضع ثقتك في غرائزك، تكن أخطاؤك خاصة بك، إن الغريزة دليل أفضل إلى الحقيقة من العقل».

قال لي: إن العنوان قيد، وعلى الإنسان أن لا يفكر في العنوان أولاً، بل أخيراً، وينبغي أن يكون شاملاً موضوعَه قدر الإمكان. إذا تقيدتِ بالعنوان في البداية، فستجدين ما تبحثين عنه بدلاً من البحث عما هو مثير

للاهتمام حقاً، ومناقشته وأنت منفتحة الذهن. إن العنوان لا يساعدك، بل يرشدك.

كان فيلليني فناناً. وهو قد أشركنا جميعاً في رؤيا فريدة. قال: إن الأفلام صور متحركة. وكان يعتبر أن صلة أفلامه بالإرث الفني أقوى من صلتها بالإرث الأدبي.

عندما أنظر إلى شيء، أحاول أحياناً أن أرى ما يمكن أن يراه فيلليني، وأتمنى أن أرى أكثر أو أحسن قليلاً، لا بالنظر بل بالمخيلة البصرية، والفضل في ذلك يرجع إلى فيلليني.

قال لي: لدَّي حياة واحدة، ولقد رويتها لك. ها هي ذي شهادتي الأخيرة، وليس عندي ما أقوله بعدها.

إن هذا الكتاب مقسَّم إلى ثلاثة أقسام هي: «فديريكو» و«فديريكو فيلليني» و«فيلليني».

يحكي القسم الأول عن فيلليني الفتى وفيلليني الشاب الذي تأثر أعمق التأثر بالسيرك والمهرجين، وسينما فولجور وأفلامها الهوليودية، والقصص الأميركية المصورة التي طوَّر منها رؤيته للعالم. ويحكي عن انتقاله إلى روما، حيث حمل ريميني معه، وانتهى من كتابة المقالات ورسم الصور الكاريكاتورية إلى الكتابة للإذاعة والكتابة للسينما، ثم إلى الإخراج. وفي روما لقي المرأة التي لم تصبح فقط رفيقة عمره، بل السيدة الأولى في أفلامه وحياته.

ويروي القسم الثاني قصة تحولِّ المعجب بالسينما إلى مخرج، واكتشافه هدف حياته.

أما القسم الثالث فيتحدث عن الرجل الذي تحول إلى أسطورة في حياته، وكان أشهر من الأفلام التي صنعت شهرته، وكيف اشتُقت من اسمه صفة «فيلليني» (Felliniesque)، وأصبحت كلمة مألوفة حتى عند من لم يشاهد فيلماً فيللينياً.

إن أهم شخصية في ما أخرج من أفلام هي الشخصية التي قلما تظهر في الفيلم، ومع ذلك فهي موجودة على الدوام، وهذه الشخصية هي فيلليني نفسه. لقد كان نجم أفلامه جميعاً، وفي الحياة اليومية كان شخصاً آسراً. أتذكره كريماً مراعياً مشاعر الآخرين، شاكراً لي اصطحابي له إلى وجبة، أو قضائي وقتاً معه، أو هدية قدمتها إليه. قال لي: إن الإنسان يواصل الحياة مادام هناك أحياء يعرفونه ويهتمون به.

وأظنُّ أنه على حق. لقد كان فيلليني أكثر اهتماماً بالأفلام الخالدة منه بالخلود الشخصي.

ولد فديريكو فيلليني في مدينة ريميني الإيطالية في ٢٠ كانون الأول عام ١٩٢٠....

القسم الأول

فديريكـو

١
الأحلام هي الحقيقة الوحيدة

إذا كنت أعرف شيئاً، فإني أعرف أني لا يمكن أن أكون شخصاً آخر. كل إنسان يعيش في عالمه المتخيَّل، ولكن معظم الناس لا يَعَوْن ذلك. لا أحد يدرك عالم الواقع، وكل يعتبر، في بساطة، أن تخيلاته الشخصية هي الحقيقة. الفرق بين الآخرين وبيني هي أني أعرف أنني أعيش في عالم متخيَّل. وأفضله على هذا النحو، وأستاء من أي شيء يشوِّش رؤياي.

لم أكن وحيدَ أبويَّ، ولكن كنت أشعر بالوحدة. كان لي أخ أصغر مني قليلاً، وقد أحببته كثيراً، وكان لي أخت أصغر أيضاً. ولكننا لم نعش حياة مشتركة، مع أننا تشاطرنا المنزل والأبوين.

بعض الناس يستهجن الباطن، وبعضهم يضحك عليه، والبعض الآخر يفعل الأمرين. أما أنا فقد كنت دوماً أحمي خصوصية عواطفي. كان يسرّني أن أشارك في الضحك والفرح، غير أني لم أكن أعترف بالحزن أو الخوف.

أن يكون المرء وحده معناه أن يكون هو نفسه بكل معنى الكلمة، لأنه يكون حراً في ألا يتطور بحسب انقباضات الآخرين. الوحدة شيء خاص،والقدرة على أن تكون وحدك أمر أكثر ندرة. ولقد غبطت دائماً أولئك الذين يمتلكون طاقات روحية، لأن الطاقات الروحية تمنحك استقلالاً، تمنحك حرية يصرح الناس بإنهم يفتقرون إليها، ولكنهم في الواقع يخشونها.الناس يخشون الوحدة أكثر من أي شيء في الحياة. إذا تركوا وحدهم بضع دقائق فقط، فإنهم يبحثون عن شخص ما، أي شخص، بغية سدِّ الفراغ. إنهم يخشون الصمت،الصمت وأنت وحدك مع أفكارك، مع المناجاة الداخلية التي لا تنتهي. إذاً،عليك أن تحب صحبك كثيراً، وميزة هذا الحب هو ألا يترتب عليك أن تخسر نفسك بالتوافق معهم، أو أن تكتفي بإسعادهم فقط.

أنا يأسرني أولئك الذين يحيون بلا خوف من العواقب، وينفعلون بلا حيطة، ويكرهون، ويحبون بلا تعقل. وأنظر بإعجاب إلى المشاعر البسيطة، وإلى السلوك الذي لا يأبه بالمضاعفات. لم أتعلم قط أن أكون غير مسؤول. ولقد وضعت نفسي دوماً على المحكّ.

هناك ذكريات مبكرة بقيت معي على الدوام، مع أنها كانت تشحب كلما تقدمت في العمر. وبعض تلك الذكريات أقدم من ذاكرتي اللفظية، لذلك فهي تحيا في ذهني صوراً فقط. وأنا لست متأكداً إن حدثت فعلاً أم لا.

والآن، ومع مرور الزمن، لا أستطيع أن أتحقق إن كانت ذكرياتي أنا أم ذكريات إنسان آخر فُرضت عليّ، كما هي حال أكثر ما نتذكر. إن أحلامي تبدو واقعية بحيث إني أتساءل بعد أعوام: هل حدث ذلك لي بالفعل، أم حلمت به؟ ولا أعرف إلا أن تلك الذكريات قد ادعتني، وهي محتفظة بالبقاء كذكريات تخصُّني ما طال بي البقاء. والذين كان في وسعهم أن يشهدوا على صدقها لم يعودوا أحياء، ولو كانوا كذلك، فمن المرجح ألا يتذكروا

الأحداث كما أتذكرها أنا، بما أن الذاكرة الموضوعية شيء غير موجود.

إن الدمى التي عرفتها وأنا طفل تعيش بين أرسخ ذكرياتي، وتبدو أقرب إليَّ الآن من الناس الذين شغلوا مرحلة الشباب. ولعل السبب هو أنها كانت آنذاك أقرب إليَّ من أناس الواقع، وعلى هذا لِمَ لا تكون أقرب كذكريات؟

كنت في التاسعة عندما بدأت أصنع الدمى وأقيم العروض. كنت أرسم دمى مسرحي قبل أن أصنعها من الورق المقوَّى والصلصال. كان يعيش على الجانب الآخر من الشارع نحَّات، ولما رأى دماي شجعني. قال: إني موهوب، وكان هذا تشجيعاً. ليس هناك أثمن من التشجيع المبكر، وخاصة عندما لا يكون استحساناً عاماً، بل على أمر معين. علَّمني ذلك النحَّات كيف أستخدم الجصَّ للرؤوس. أقمت عروضاً وأدَّيت كل الأدوار. وهكذا تعودت تأدية كل الأدوار وطورت، في اعتقادي، الأسلوب الذي استخدمته فيما بعد كمخرج لأوضح للممثلين كيف أرى كل شخصية. وبالطبع كنت أنا الكاتب أيضاً.

ولما كنت في السابعة، أخذني أبواي إلى السيرك. صدمتني رؤية المهرجين حقاً. لم أعرف إن كانوا حيوانات أم أشباحاً. لم أجدهم مضحكين. ولكني أحسست إحساساً غريباً، إحساساً بأن حضوري متوقع. في تلك الليلة وفيما تلاها على مدى أعوام كنت أحلم بالسيرك. وخلال أحلام السيرك تلك شعرت أني عثرت على المكان الذي أنتمي إليه. وفي تلك الأحلام كنت أرى فيلاً عادة.

لم أكن أعرف أن مستقبلي سيكون في السيرك . سيرك السينما. هناك بطلان في حياتي المبكرة، أحدهما جدتي، والآخر مهرج. في صباح اليوم الذي تلا أخذي إلى السيرك، رأيت أحد المهرجين عند النافورة في الساحة. كان يرتدي ملابس الليلة الفائتة. وبدا لي ذلك أمراً طبيعياً. لقد افترضت أنه يرتدي بدلة المهرج على الدوام.

كان ذلك هو المهرج بيرينو Pierino. لم أفزع منه، فلقد أدركت سلفاً أن بيننا قرابة خفيّة، أدركت أننا شخص واحد. وسرعان ما شعرت أني أماثله في الافتقار إلى اللياقة. كانت رثاثة ملابسه المصممة في عناية تنمُّ على شيء يتعارض مع تعريف أمي للياقة. لم يكن في وسعه أن يذهب إلى المدرسة في مثل تلك الملابس، ولا إلى الكنيسة بالتأكيد.

آمنت دائماً بالفأل في حياتي. ومن المحتمل أن تكون هناك فؤول في حياة كل الناس، إلا أنهم قد لا يتعرفونها. لم أتكلم مع بيرينو, ولعلي خفت أن يكون حلماً أو طيفاً إن واجهته بالكلام اختفى. ما كنت أعرف كيف أخاطب مهرجاً، على كل حال. إن أحداً لا يمكن أن يقول: جلالة المهرج، ومع ذلك كان بالنسبة لي يفوق أي ملك. كل هذا أحسست به إحساساً،إذ إن المعرفة لم تكن في المتناول في تلك المرحلة من الحياة. وبعد أعوام كان في وسعي أن أنظر إلى ذلك المكان المحاذي للنافورة، وأن أرى ذلك المهرج، رمز حياتي كلها، تحيط به هالة وهو واقف هناك بشيراً بالمستقبل الذي كان ينتظرني. لقد تأثرت بما رأيت، إذ أثار في نفسي شعوراً لا يوصف بالتفاؤل. كان يبدو أن السماء تحفظ ذلك المهرج وتحرسه.

ولما بدأت أروي أول مرة حكاية هربي مع السيرك، كانت الحكاية متواضعة. وكلما سردت القصة، تذكرت أني أكبر قليلاً مما كنت. نضجت شهوراً في الرواية، بل أعوام. وما كان يزداد أكثر هو طول مدة غيابي عن المنزل. كانت هذه قصة أمنياتي أكثر مما هي حقيقة تجربتي. وبعد سنوات عديدة من روايتي المطرزة للقصة، بدت لي أصدق من الحقيقة.

أصبحت المبالغة مألوفة بحيث صارت جزءاً من الذكرى. وذات يوم سلبني أحدهم تلك الذكرى قائلاً. إني قد كذبت. من الناس من يتصرف على هذا النحو. لقد أكدت دائماً أنني إذا كنت كذّاباً، فأنا رجل صادق.

بعد المدرسة رأيت بعض لاعبي السيرك يمرُّون عبر ريميني Rimini فتبعتهم. ربما كنت في السابعة أو الثامنة على ما أظن. كانوا جميعاً لطفاء. كانوا مثل عائلة كبيرة. لم يحاولوا إرسالي إلى المنزل، ربما لأنهم لم يعرفوا مكان منزلي. أتمنى لو اصطحبتهم شهوراً، غير أن اصطحابي لهم لم يدم أكثر من فترة ما بعد الظهر. ففي أثناء فراري الذي أعقب زيارتي للسيرك لحظني أحد أصدقاء أسرتي فاسترجعني، وجرَّني إلى المنزل وأنا أتلَّوى من الانزعاج. ولكن قبل إقصائي عن اللاعبين أقمت صلات دامت مدى الحياة. لقد أبرمت ميثاقاً مع السيرك، إذ تحدثت مع مهرج، وغسلت حماراً وحشياً. كم شخصاً يمكن أن يدَّعي ذلك؟ أظن أن بالإمكان العثور على ناس تحدثوا مع مهرجين، ومع ذلك أتمنى ألا أضطر إلى تقديم واحد إلى الجمهور قبل الاستعداد الكافي. فالعثور على شخص ساعد على غسل حمار وحشي يقتضي الذهاب إلى حديقة الحيوان. في ذلك اليوم الاستثنائي من حياتي، سمحت لي جماعة السيرك بالمساعدة على غسل حمار وحشي مريض وحزين جداً. قيل لي: إنه متوعك لأن أحدهم أطعمه قطعة شوكولاتا.

منذ ذلك اليوم ما نسيت قط ملمس ذلك الحيوان. كان مبللاً بالماء، وما شعرت به يدي عندما وضعتها عليه بقي معي. أنا لست مسرفاً في عواطفي، ولكن حين مسسته مسَّني، مسَّ قلبي.

المهرج الذي التقيته كان الأول في سلسلة المهرجين الكثار الحزانى الذين اتفق لي أن عرفتهم في حياتي. كان اللقاء استثنائياً. إن جميع المهرجين الذين عرفتهم كانوا يتباهون بعملهم، ويدركون أن الإضحاك حرفة ذات شأن. وأنا شخصياً كنت أُعجب كل الإعجاب، خلال حياتي، بالشخص الذي يستطيع أن يضحك الآخرين. وكان يبدو لي أن ذلك أمر صعب وجدير بالعناء.

في المساء الذي أُخذتُ فيه إلى المنزل، تلقيت توبيخاً على تأخري. إلا أن أمي لم يظهر عليها القلق، ذلك أن تأخري كان أقلَّ من أن تتنبه له.

حاولت أن أحكي لها عن مغامرتي، وعما أصابني، وعن ملمس الحمار الوحشي. إلا أني توقفت لأنها لم تكن تصغي، وهي ما أصغت لي قط. كانت غارقة في عالمها الخاص مُصغية لأفكارها، ولربما لله.

قالت: لا بد أن أعاقَب حتى أعرف الخطأ من الصواب، وأتعلم درسي. حُرمت من العشاء. وما إن دخلت غرفتي، وأويت إلى فراشي، حتى فُتح الباب، ودخلت أمي حاملة طبقاً عليه عشاء كامل. وضعته من غير أن تقول شيئاً، ثم مضت. وهكذا تعلمت درسي.

كلما هربت مع السيرك، توقعت أن تكون المكافأة طبق طعام في غرفتي. وكنت أظن أن سبب ذلك هو سرورها بعودتي.

ما احتجت قط لاستخدام الساعة المنبّهة. كنت أضبط الأوقات. كنت دوماً أنام قليلاً وأستيقظ باكراً. وأنا طفل، كنت أستيقظ قبل الجميع، وأستلقي في سريري بلا حراك خشية أن أوقظ الآخرين، وأحاول أن أتذكر أحلامي. ولما كبرت. صرت أتمشى عبر المنزل الساكن مستكشفاً كل ما فيه. ولأني كنت أتوحّد مع منزلنا، فقد عرفته معرفة مفصلة أكثر من أفراد أسرتي كلهم. وتلقيت في الظلمة الكدمات المرافقة لذلك من الطاولات والكراسي المدافعة عن خصوصيتها الليلية.

وحتى في وقت مبكر جداً، كان لدي حسُّ درامي. كانت أمي تعنّفني على هذا الشيء أو ذاك، على شيء فعلته أو شيء لم أفعله، لا أتذكر. كنت دوماً أُتهم بارتكاب المحظور أو الإهمال. وعزمت على جعلها تأسف على ما كانت تفعل. عرفت أنها سوف تندم على تأنيبي إذا اعتقدت أني تأذيت.

تناولت قلم حمرة داكن اللون، ولطخت بأكثره جسمي كله معتقداً أنه سيظهر عليَّ كالدم. تصورت أنها ستعود إلى المنزل وتجدني كومة مدماة على أرض الغرفة، ولسوف تتأسف على معاملتها القاسية لي.

عثرت على موضع جيد أسفل الدرج. أردت أن أظهر أني تأذَّيت من سقطةٍ. لم يكن الموضع مريحاً، وأمي تأخرت. خدرت قدمي، فغيرت الأوضاع. شعرت بالملل، ولم أفهم لماذا احتاجت أمي إلى ذلك الوقت الطويل.

ثم سمعت الباب يُفتح. جاءت أخيراً! ولكن وقع القدمين كان أثقل من وقع قدميْ أمي، كما أني لم أسمع طقطقة كعبيْها العالييْن.

دخل عمي وقال في لهجة عملية: إنهض واغسل وجهك.

شعرت بالخزي والإهانة، وغسلت وجهي.

ما أحببت ذلك العم بعد ذلك، ومع أن أحداً منا لم يشر إلى الحادثة، فإنني كنت أعلم أن كلينا يتذكرها.

أحد أبطال طفولتي كان ليتل نيمو Little Nemo، وهو شخصية في قصص أمريكية مصوّرة، على أني لم أعرف آنذاك أنه أمريكي. ظننته إيطالياً مثلي، إذ كان لا يتكلم إلا الإيطالية في السلسلة الإيطالية.

ينبغي أن أكون في الخامسة أو السادسة، ولربما أصغر، عندما اكتشفت ليتل نيمو، ولم أصدق عينيَّ. يا للكشف! هذا واحد مثلي يفعل الأعاجيب. أثار خيالي. كان بالغ الضخامة أحياناً، فيضطر للخطو في حذر فوق المباني العالية، وأحياناً صغيراً بحيث يبدو أصغر من زهرة، أو تهدِّده الحشرات الكبيرة. كان يصاحبه أروع من شاهدت في قصة مصورة. أحدهم كان من قبائل الزولو Zulu الأفريقية، تزيَّا بزيِّ الشرطة، وكان دائماً يدخن سيجاراً، ويتكلم لغة غريبة يفهمها كل واحد في السلسلة، غير أن أحداً من الكبار الذين قرؤوها لي لم يستطع أن يترجمها أو حتى يلفظها.

وكان هناك مهرجون تسلَّموا سلطات ومسؤوليات كبيرة على نحو لا تفسير له، وهذا كان مفهوماً مني تماماً، وعمالقة كانوا يفغرون أفواههم بحيث يمكنك عندئذ أن تنزلق على لسان هائل لاكتشاف بواطنهم المتكهّفة،

وديناصورات كانت تنشر الفوضى في المدن، وغرف مقلوبة اضطر كل من فيها إلى السير على سقوفها، وناس مطوَّلون يحاولون استعادة هيئاتهم . أي أكثر الأشياء التي يمكن أن تتخيلها إدهاشاً، وكلها مرسومة بشكل جميل، تماماً كما كنت أحلم أن أرسم.

كنت دائماً أحاول أن أرسم. وكثيراً ما نسخت مشاهد من مجلات القصص المصورة، غير أني عجزت عن نسخ ليتل نيمو. لم أكن قد تمكنت من الفن بعد. كانت في المشاهد تفاصيل كثيرة، فالأزياء والعمارة كانت من التعقيد بحيث لم تستطع يدي متابعتها، مع أني حاولت. وفيما بعد عرفت أن الفنان وينسور ماكي Winsor McCay كان رائداً في السينما أيضاً. فهو قد رسم بعض أول أفلام الرسوم المتحركة قبل والت ديزني Walt Disney بوقت طويل، ورسم فيلم «ليتل نيمو» الذي وددت لو شاهدته، وكذلك فيلم «الديناصور جيرتي» الذي شاهدته، ورسم أيضاً أفلاماً عن أحداث ذات أهمية إخبارية لم يكن تصويرها ممكناً مثل غرق سفينة لوزيناتيا Lusinatia. هناك شيء رائع في رسم تلك السفينة تأثرت به في فيلم «أماركورد» Amarcord. ومما تأثرت به أيضاً عابرة محيطات موسوليني المسماة ركس Rex، ولكن تأثرت أكثر بالفنان وينسور ماكي. ولا أظن أن كثيراً من الناس في هذه الأيام قد سمعوا به.

في ختام قصص أيام الأحد، كان نيمو يصحو، ويدرك أنه كان يحلم. فإن كان الحلم سعيداً حزن لاستيقاظه، وإن كان كابوساً فرح، وتساءل عما أكل قبل أن يأوي إلى الفراش. وأنا طفل، كنت دائماً أذهب إلى النوم آملاً أن أحلم مثل ليتل نيمو. وكان أملي يتحقق أحياناً. وأعتقد أن أحلام حياتي تأثرت به. ولا يعني هذا أن أحلامي هي أحلامه نفسها، إذ كانت لي أحلامي الخاصة، ولكن معرفتي بها كانت تعني أن هناك إمكانات غير محدودة للحلم ينبغي أن أكتشفها في أعوام العمر اللاحقة. فكل شيء يبدأ من الإيمان بأن شيئاً ما ممكن.

أحببت أيضاً بوباي Popeye، وأوليف أويل Olive Oyl، وابتكارات روب جولدبيرغ Rube Goldberg المذهلة، والتي تتاهت في التعقيد، ولم تسفر عن شيء على الإطلاق. ثم كان هناك هابي هوليجان Happy Hooligan الذي كان يعتمر وعاء من صفيح. إن مثل هذه القصص المصوّرة قد خلت منها الصحف الآن. ليتني أعرف مؤلفيها. لو لم أصبح مخرجاً سينمائياً، لرغبت أن أكون فنان قصص مصوّرة.

كانت أمي تحب أن ترسم. كانت تفعل ذلك سراً وأنا صغير. علمتني كيف أرسم بقلم الرصاص ثم بالأقلام الملونة. قالت: إني رسمت كل شيء على الجدران قبل أن أتعلم جيداً كيف أرسم، رسمت على الجدران وعلى غطاء الطاولة الذي طرزته واحدة من أسرتها. كان تنظيف ذلك كله، قبل أن يراه أبي، من الأعمال المجهدة. كانت أمي تشجعني في أثناء غياب أبي، وحين كان أخي ما زال رضيعاً.

ما مللت من رسم الصور قط. وعندما كان أبي يأتي إلى المنزل، كما كان يفعل بين حين وآخر، لم يرقه أن يراني منهمكاً في الرسم طوال ساعات. ومع أنه لم يصرح بذلك، فإني أعرف أنه كان يفضل أن يراني خارج المنزل أتدرب على لعبة كرة القدم، حتى حين كنت لا أكبُر الكرةَ كثيراً.

بعد ذلك توقفت أمي عن تشجيعي على الرسم، وكفَّت هي عن الرسم أيضاً. أو لم أعد أراها تفعل ذلك على الأقل.

حدث هذا منذ عهد بعيد بحيث نسيت فعلاً كيف بدأت أرسم. يبدو لي كأنني كنت دائماً أرسم، وأن الرسم جزء مني. وذات يوم، بعد أن كبرت، كنت في ريميني أقضي عطلة عيد الميلاد حين سمعت أحدهم يقول لأمي: إن فديريكو مولع بالفن. وسمعتها تقول مزهوّة: لقد اكتسب ذلك مني. كنت مولعة بالفن وأنا فتاة، وأنا التي علمته الرسم. عند ذلك تذكرت.

أردت أن ألتقي فلاش جوردن Flash Gordon. كان بطلي وأنا صبي، وبقي بطلي.لم أستطع أن أصدق تماماً أنه ليس حقيقياً.

أخبرني راي برادبري Ray Bradbury، كاتب القصص العلمية الأمريكي أن باك روجرز Buck Rogers كان بطله المحبوب أيضاً. وحين كان صبياً هزئ منه ذات مرة أصدقاؤه بسبب شدة إعجابه به، فعاد إلى المنزل ومزّق مجموعة قصصه المصورة كلها. أنا شخصياً لا أهوى الجمع، وأحاول ألا أحتفظ بالأشياء. ولكن كان يمكن أن أجد مماثلة بيني وبين شخص يشعر خلاف ذلك. بعد أن مزّق راي مجموعته، شعر بالوحدة والضياع. وحكم على أولئك الأصدقاء الذين أرادوه مماثلاً لهم، وأرادوا سلبه شيئاً كان يُغْني حياته، بأنهم ليسوا أصدقاء بأي حال من الأحوال. لذلك كفَّ عن مخالطتهم، وشرع يجمع باك روجرز مرة أخرى. واستغرقت إعادة الجمع وقتاً طويلاً منه، ولكنها كانت، في نهاية الأمر، خيراً من عدم القيام بها.

يمكن أن أتماثل معه لأنني كثيراً ما أتذكر حرصي المفرط على معرفة آراء الأولاد الآخرين فيَّ. لا أستطيع الآن أن أتذكر أسماءهم، إلا أنهم كانوا حينئذٍ ذوي سلطان عظيم عليّ، سلطان ثلَّة الأتراب على سعادتك. وأنت صغيرة جداً، يمكن أن يورثك الأولاد الآخرون مثل هذه المعاناة العاطفية.

أعتقد أنني قرأت كل ما كتبه راي برادبري.ومنذ ذلك الوقت وأنا أتوق إلى عمل فيلم عن «حوليّات المريخ» Martian Chronicles. أنا شديد الشغف بالقصص العلمية. فالخيال وما وراء الطبيعة هما ما يثيران فضولي. إنهما معتقدي الديني.

الحياة الواقعية لا تثير اهتمامي. أحب أن أراقب الحياة، ولكن أدع مخيلتي طليقة. وحتى في سن مبكرة، لم أرسم صور الأشخاص، بل الصور التي في ذهني عنهم.

في المدرسة قالوا لي: لا! لا يمكن! هذا مخجل! إني أتذكر كثيراً من التحذيرات بحيث أعجب كيف لم أصبح في آخر الأمر عاجزاً عن فكّ أزرار فتحة بنطالي. لقد عمقت المدرسة والكنيسة إحساساً طاغياً بالذنب عندي قبل أن يكون لديّ أية فكرة عما ارتكبت من ذنوب.

أنا لا أتذكر أيام المدرسة جيداً. لقد اختلطت كلها، فصار العام كأنه يوم، واليوم كأنه تكرار للأيام السابقة كلها. لم تكن حياتي في المدرسة. ففي أثناء الدروس كنت أشعر دائماً وكأني أفتقد شيئاً أكثر أهمية، شيئاً أروع من أي شيء يُعرف في غرف الصف.

أقول عادة: إنني كنت طالباً سيئاً، ولعلني أقول هذا لأنه أكثر إثارة للمشاعر والاهتمام من أن أقول: كنت طالباً عادياً. لم أحب قط أن أتصور نفسي شخصاً عادياً. ومن المرجح أن أحداً لا يتصور نفسه كذلك. لم أكن

في الحقيقة ذلك الطالب السيئ... فذلك لم تكن أمي لتحتمله. غير أنني لم أكن الطالب الذي كان يمكن أن أكونه لو تكيَّفت مع الروتين.

لقد افتقدت الاهتمام والحافز، ولكن ليس فيما يخصّ دروسي على الأقل.

عندما كنت في الحادية عشرة غادرت المدرسة الكاثوليكية إلى مدرسة جيوليو سيزاري Jiulio Cesare. كانت صورتا البابا وموسوليني معلقتين على الجدار. درسنا أمجاد روما القديمة، وأمجاد المستقبل كما تمثلها منظمة «القمصان السود» الفاشية.

أتاحت لي المدرسة فرصاً للرسم تحت قناع تدوين الملاحظات وكتابة الأوراق، والعيش مع بنات خيالي، وأنا أتظاهر بالإصغاء إلى ما يقوله أساتذتي. رسمت صوراً كاريكاتورية في السر معتقداً أن عملي غير مكشوف، وأن أحداً لا يشكّ في أني أدوّن ملاحظات كثيرة. وذات يوم كشف المعلم عن دفتري، وأظهر صورة وحش قبيح جداً، واعتبرها صورة له. كان رسمي أبشع منه بكثير في الحقيقة، ومع ذلك ما رأى إلا نفسه فيه. ومن حسن الحظ لم يكشف الرسوم الأخرى في الدفتر، وكانت رسوم نساء عاريات كما تخيلتها في تلك الأيام.

لن أنسى مهرجانات الفصح والميلاد، وما يُهدى فيها من أطعمة للمدير والمعلمين. وبما أن معلمينا لم يكونوا طوالاً، فقد احتجبوا وراء جدار من الأطعمة، تقدمة أُسَر طلابهم الطقسية. تراأَوا لنا وكأن الأطعمة قد أكلتهم.

أحضر بعض الطلاب الذين كانوا يخشون الرسوب خنازير صغيرة. وكنت أنا طالباً وسطاً، غير أن والدي، تاجر المواد الغذائية، كان في موقع ييسِّر لي إقامة علاقات طيبة في المدرسة. كان رجلاً كريماً ليس فقط في هذه المناسبات، إذ كان أساتذتي يتلقون دائماً أفضل ما عنده من زيت الزيتون،وجبن بارما الجاف الحِرّيف.

كانت علاماتي تخوّلني الدخول إلى مدرسة الحقوق في جامعة روما، وكان هذا مهمّاً لسببين: أولهما الانتقال إلى روما، بما أن الحقوق هي ما أرادته والدتي لي بعد أن سلَّمتْ بأني لا أصلح للكهنوت، وثانيهما هو أن التسجيل في مدرسة الحقوق كان يضمن تأجيل سوقي إلى الخدمة العسكرية. وهذا وحده ما جعل تلك الأيام في المدرسة جديرة بالاهتمام.

أنا لا أتأسف حقاً على ما لم أتعلمه في المدرسة. فلو كنت طالباً أفضل، فلربما اتخذت حياتي منحى مختلفاً، ولخسرت عالم صناعة الأفلام التي أسبغت المعنى على حياتي.

منذ غادرت ريميني، وأنا أحاول ألا أتعلم، وأن أتخلص من المتاع المعيق الذي أُثقلتُ به وأنا صغير. لعل النوايا كانت طيبة، إلا أنها لم تخفف المتاع. إن دِين المؤسسات يجمع بين الخرافة والواجبات، والدين الحق يجب أن يحرر الإنسان حتى يجد الألوهة في داخله. كل إنسان يطمح إلى وجود أحفل بالمعنى.

قضيت حياتي ساعياً إلى شفاء نفسي من تربيتي القائلة: لن تبلغ الكمال، أنت دَنِس. لقد تأثرنا بالتربية القمعية المتشائمة للكنيسة والفاشية والآباء. كان الكلام على الجنس ممنوعاً.

لو أردت أن أحدد الفرق بين عالم طفولتي والعالم الحاضر، لقلت بإيجاز: إنه شيوع العادة السرية في الماضي. ولا يعني هذا أنها انعدمت الآن، بل إن التركيز عليها مختلف، العادة السرية تمثل عالماً مغايراً من الضروري استخدام الخيال فيه. فالإشباع الكلي في واقع الحياة لم يكن فورياً. كانت المرأة يكتنفها الغموض لأنها كانت عصيّة المنال باستثناء البغيّ طبعاً، والتي كان يمكن أن توجه دخولك الأولي في التجربة، وهو دخول مذهل لأنه محظور، وفي الخفاء، وفي صحبة مبعوث الشيطان.

إن أقدم ذكرى جنسية أظنني أتذكرها ترجع إلى زمن الطفولة. كنت مستلقياً على طاولة المطبخ وقد انحنت فوقي وجوه ضخمة ومشوهة لنساء كنَّ يصرخن مبتهجات وقد أثار شيئي الصغير إعجابهن، وكان يبدو أنهن يقسنه.

أتذكر أمي عارية أمامي، وكانت تلك أول مرة أراها فيها عارية. كنت أحبو، وأصغر من أن أتكلم، لذلك افترضتْ أني أصغر من أن أفكر أو أتذكر. ولكن رأيت الصورة، ولا أزال أتذكرها. لقد ثبت أننا جميعاً نتذكر أكثر مما نعلم. ولربما نتذكر ما يرجع إلى ما قبل الولادة.

أتذكر أني كنت أزحف على أرض الغرفة، ومن موقعي تحت طاولة المطبخ رحت أتفحص ما يخفيه ثوب الخادمة. لم يكن مغْرياً. كان قاتماً ومنفّراً. لعلني كنت في الثانية والنصف آنذاك. ولا أظن أن لهذا أي علاقة بالاهتمام الجنسي. كان مجرد فضول، ولم يصبح مثيراً للاهتمام حقاً إلا عندما جذبتني أمي من تحت الطاولة وعنَّفتني. وحالما فهمت أن ما أقوم به شيء ممنوع، أصبح ذلك أكثر إثارة للاهتمام.

وحتى في ذلك الوقت المبكر، شعرت أن الممنوع والمرغوب مترابطان. كان اهتمامي الجنسي في تلك الفترة يتركز أكثر ما يتركز في نفسي.

وبعد ذلك بقليل تأملت والدي أول مرة وهو بلا ملابس. كان أمراً مثيراً للاهتمام، ولكن لا أظن أنني أقمت أي ارتباط بين ذكورتي الغضة وذكورته الناضجة.

إن أول إثارة جنسية يمكن تعيينها حقاً حدثت وأنا في الرابعة، وربما أكثر قليلاً، لم أعرف تماماً ما كنت أشعر به، ولكني عرفت أني أشعر به. كان إحساساً أصابتني لذته بالوهن.

كان سبب استثارتي بشرة مبثّرة ورأس حليق لفتاة تعمل في أخوية دينية تدعى سان فنشنزو Sisters Of San Vencinzo. أعتقد أنها كانت في السادسة عشرة. بدت امرأة كبيرة وغامضة. كنت أتتبعها عادة وقد تملكني سحرها.

لم أتأكد من أنها على علم باهتمامي. ومن المؤكد أنها كانت لاتبالي... كانت تضمّني إليها، وكان ملمسها رائعاً. كانت تشدّني إلى أحد ثدييها الكبيرين، ثم إلى الآخر. كنت أتحسس حَلَمتيْها. وطيلة الوقت كنت أشمّ رائحتها العجيبة...

في البداية لم أكن متأكداً تماماً، وبعد ذلك تعرَّفتها. فالرائحة السحرية المثيرة للشهوة كانت رائحة قشور البطاطا والحساء القديم. كان عملها تقشير البطاطا للحساء اليومي، وبعد إعداده كانت تمسح يديها بمئزرها. ياللسماء! كان جسدها ناعماً ودافئاً، دافئاً جداً. كان إحساسي بها حين كانت تضمّني يجعلني أشعر بالضعف.

تمنيت ألا يتوقف ذلك أبداً.

في ذلك الوقت اعتقدت أنها بريئة كل البراءة، وغير مدركة دوافعي وأثرها هي عليَّ. والآن أنا على يقين أنها كانت تمتّع نفسها، وتتمتع بما كانت تتركه من أثر على صبيّ حسَّاس للغاية، ومتأثر تأثيراً عميقاً وواضحاً.

بعد هذه الأعوام كلها، من الصعب تذكر رائحة على وجه الدقة. ولكن لو شممتها الآن، لكان لها الأثر السحري ذاته عليّ. ومنذ ذلك الزمن وأنا أبحث عن تكرار ذلك الإحساس الكليّ. لقد جربت العديد من العطور الفرنسية النفيسة التي صنعت للإغراء، إلا أني لم أشمّ واحداً منها مغْرياً مثل ذلك المزيج من قشور البطاطا والحساء القديم.

تلقيت تربيتي الجنسية المبكرة من الكهنة الذين حذَّرونا من ملامسة بعضنا بعضاً، ولربما قدّموا بذلك أفكاراً للأولاد الأقل ميلاً إلى التخيل.

ما كان لهم أن يحصلوا على تلك الأفكار بطريقة أخرى. وتساءلت عما تعلّم الراهباتُ البناتَ في مدارسهن. إن الكاثوليكية تجعل الجنس يستحوذ على الاهتمام.

لقد كان للكاثوليكية دوماً موقف قمعي حيال الجنس الذي يمارس للمتعة لا للإنجاب. وهذا الموقف هو جزء من موقف قمعي عام حيال اللذة مهما كانت، وحيال الحرية، وحيال الشخصية الفردية.

ومن ناحية أخرى، فإن الكاثوليكية،على كل حال، قد زينت لذة الجنس حين منعت الجنس الذي يمارس من أجل اللذة. إن التوفر السهل والشامل للجنس يقلل الرغبة فيه. إنه كالطعام، لا بد للمرء أن يجوع قليلاً بين حين وآخر حتى يستمتع بالوجبة استمتاعاً كاملاً.

لقد اعتقدت فترة من الزمن أن النساء جميعهن عمات وخالات. كنت أضعف أمام الإثارة إذا رأيت امرأة في ثوب السهرة. وسرعان ما اكتشفت أن النساء لسن جميعهن عمات وخالات. رأيت في منزل السيدة دورا Madam Dora نساء يتبرجن، ويلبسن براقع، ويدخنّ لفافات مذهبة الأعقاب. المبغى، بيت الدعارة، هو تجربة مهمة.

٢

أهداب جاربو

كان يُعتقد أن الأسْرة، والكنيسة، والمدرسة، إضافة إلى الفاشية، هي أكبر المؤثرات في طفل الزمن الذي عشت فيه. أما المؤثرات المبكرة التي خضعت لها أنا فهي الجنس، والسيرك، والسينما، والمعكرونة.

المشاعر الجنسية اكتشفتها وحدي، ولا أستطيع أن أتذكر وقتاً محدداً شعرت بها فيه. واكتشفت السيرك عندما وصل إلى ريميني، ووجدت السينما في دار فولجور Fulgor، والمعكرونة كانت على طاولة الأسرة.

بُنيت دار فولجور قبل أن أولد بنحو ست سنوات، غير أني لم أؤخذ إلى هناك حتى بلغت الثانية. ولعبت هذه الدار دوراً في حياتي أعظم من دور أي مكان ترددت إليه في طفولتي. لقد كانت تلك الدار بيت طفولتي.

كانت أمي تأخذني إلى هناك كي تحتفل هي لا أنا. كانت تحب أن تذهب إلى السينما، وأنا كنت أنقاد لها. ليس عندي فكرة عن الفيلم الأول. إلا أني أتذكر سلسلة من الصور الهائلة التي شُغفت بها.

أخبرتني أمي أنني ما بكيت ولا حاولت التملص قط، لذلك وجدتْ أنه بالإمكان اصطحابي دائماً. وحتى قبل أن أفهم ما كنت أشاهد، أدركت أن السينما شيء رائع.

في الأعوام العشرة الأولى من حياتي، كانت الأفلام صامتة تصاحبها موسيقا. وعندما بلغت العاشرة، صرت أشاهد أفلاماً ناطقة في فولجور. كنت أذهب دائماً إلى هناك، وأشاهد أفلاماً أمريكية على الأغلب. الأفلام الأمريكية كانت أفلامنا. إن شارلي شابلن، والأخوة ماركس، وجاري كوبر، ورونالد كولمان، وفرد أستير، وجنجر روجرز، كانوا ينتمون إلينا. كنت أحب أي فيلم يمثل فيه لوريل وهاردي. وأكثر ما أحببت الكوميديا، ثم أحببت القصص البوليسية وسينما رجال الصحافة. وأحببت أي فيلم يرتدي فيه الممثل الأول مِمطراً.

أحبت أمي أفلام جريتا جاربو، ولقد رأيت كثيراً منها، ولكن ليس باختياري. قالت أمي: إن جريتا هي أعظم ممثلة في عصرنا. وأحياناً كانت أمي تجلس في الظلام وتبكي. كانت جاربو تبدو في أفلام اللونين شاحبة جداً بحيث ظننت أنها قد تكون شبحاً. لم أفهم أفلامها مطلقاً. لا وجه للمقارنة بينها وبين توم ميكس Tom Mix. كنت أجلس عادة وأراقب أهداب عينيها.

كانت تنتابني انفعالات حادة في سينما فولجور حين يوشك الفيلم أن يبدأ. وما كان يستحوذ عليّ هناك هو شعور التوقع العجيب. وهذا الشعور ذاته هو ما كنت أحسّ به كلما ارتقيت المنصة الخامسة في شنيشيتا Cine-Citta (مدينة السينما)، إلا أنه شعور البالغ الراشد الذي يستطيع التحكم في الانشداه. إنه انفعال الجنس الكلي، الارتجاف العصبي، التركيز الكلي، الشعور الكلي، النشوة.

وأنا صبي، كان يبدو لي أن الناس جميعهم يريدون أن يكونوا مهرجين، جميعهم ما عدا والدتي.و قبل أن أعرف ما أردت أن أكون، عرفت في تلك الفترة المبكرة ما لم أُرد أن أكون. وإذا استثنيت فكرة أمي أن أصبح كاهناً، فقد كنت لا أتلاءم أيضاً مع خطط والدي لكي أكون تاجراً. كان صعباً عليَّ أن أتصور نفسي أقتفي أثر

والدي. كان يسافر في طول إيطاليا وعرضها متاجراً بالمواد الغذائية، ونادراً ما كنت أراه. وكان يقال لي: إنه مضطر للعمل طيلة الوقت من أجل أن يبقى طعامٌ على طاولة أسرته الصغيرة التي كنت أنا واحداً منها. وهذا ما جعلني أشعر بالذنب حيال الأكل وليس بالامتنان، وأعتقد أنهم أرادوا من توصيل تلك المعلومة أن ينتابني هذاالشعور. في ذلك الوقت، كنت صغيراً ونحيلاً جداً، ولا آكل إلا قليلاً بالفعل. ولذلك لم يظهر أني سأكون عبئاً ثقيلاً. لم أدرك أن غياب أبي لا علاقة له بي، بل كان يفضل الابتعاد عن أمي التي ساءت علاقته بها منذ ذهبت سعادة الخطبة المبكرة. تفهمت أبي على نحو أفضل فيما بعد، حينما كنت لا أتلكأ إلا نادراً في الفرار من أفكار أمي الثقيلة . تعاستها التي كانت مستعدة وراغبة في مشاركة الآخرين فيها، واعتقادها بأن السعادة المسرفة إثم، وهي،بحسب تحديدها، ليست في ممارسة أي متعة على الإطلاق في واقع الأمر.

كان أبي يجد متعة في عمله، ولقد اقتفيت أثره في هذا الأمر فقط، مع أني سلكت طريقي الخاص. كان يبيع النبيذ والجبن البارميّ Parmesan. لم يستطع أن يتصور لماذا لا ينبغي على ابنه الذي هو أنا أن يتطلع إلى حياة كهذه، ولاسيما حين كان قادراً على إطلاعي على أصولها، وبالتالي تسهيل دخولي إلى ذلك العالم. لقد أدركت مبكراً أنني لم أخلق للتجارة. وما كان في وسعي أن أتصور كيف يواجه أبي الناس وهو يقول: من فضلكم، أشتروا جبني. سمعته يوضح ما تمتاز به عربة جبنه على عربة شخص آخر مماثلة في ظاهر الأمر. كنت أصدقه، غير أن العملية بدت مربكة. كنت لا أستطيع من الخجل أن أتصور نفسي أفعل مثل ذلك الفعل.

ولما أصبحت مخرجاً، اجتمعت ذات يوم مع منتجيْن يلبسان سلاسل وخواتم ذهبية في أصابعهما الصغيرة، ويفوح منهما عطر ما بعد الحلاقة.

أدركت أني أقتفي أثر والدي في آخر الأمر، وإن كان ذلك ضد إرادتي. لقد أرغمتني الحياة على بيع الأجبان البارمية، تماماً مثل والدي، إلا أني دعوتها أفلاماً. والمنتجان اللذان اضطررت إلى بيعهما أفلامي لم يدركا ما تنطوي عليه أعمالي الفنية من إمكانات، ولم يتقبلاها كما كان زبائن أبي يتقبلون زيت الزيتون أو فخذ الخنزير المدخن.

لم أتقرب إلى والدي. كان أبي غريباً عني حتى بعد وفاته. وبعد وفاته كأب عاش أول مرة كإنسان، وكإنسان استطعت أن أفهمه، أن أفهم أنه كان يبحث، وأنه لم يختلف عني كثيراً. إن أنيبالي ننشي Annibale Ninchi، الممثل الذي أدى دور والد ماستروياني Mastroianni في «الحياة الحلوة» La dolce Vita، و«ثمانية ونصف»، ذكرني بوالدي جسدياً، وهذا الممثل كان نجماً إيطالياً خصَّه أبي بالحب في الأعوام التي سبقت الحرب العالمية الثانية.

لا أظن أنني كنت الولد الذي كان يمكن لأمي أن تختاره. كانت أمي امرأة متدينة وصارمة ذاقت الأمرّين من أبي، ولكنها وجدت صعوبة في تدبير أمورها من دونه.

أنا متأكد أنها كانت عذراء حين تزوجته، بل أكثر من عذراء. وأظن أنها لم تعش أي تجربة سابقة من مثل الملامسة، والتقبيل، والتحسسات الوجلة للمراهقة العادية. يمكن القول: إنها كانت مقموعة، إلا أنه يبدو لي أنها لم تكن مضطرة لقمع أي دوافع جنسية، لأن تلك الدوافع كانت إما مجهولة أو منفّرة.

حُرم أبي ما كان يتمناه في البيت، فبحث عنه في مكان آخر. وبما أنه كان بائعاً جوّالاً، فقد أتيحت له فرص كثيرة. كانت أمي لا تكفُّ عن البكاء خلال أسابيع غيابه. لا أدري إن كان السبب اشتياقاً أم إحساساً بالخيانة. عند عودته إلى البيت كانت تعنّفه، وكانا يتجادلان. ثم كان يرحل ثانية من دونما أسف على ما يبدو. لم أكن مؤتمناً على أسرار والديَّ، وبالتأكيد لم يكونا مؤتمنين على أسراري، ولكني لم أطرح أسئلة حول التباعد داخل أسرتي، لأني اعتقدت أن ذلك هو شأن الأسرة.

كلما عاد أبي من رحلة، جلب معه هدايا لأمي. ولكن ذلك كان يجعلها أشد غضباً. لم أفهم يومئذٍ ما أفترض أن أمي كانت تدركه. كانت تلك الهدايا لا ترمز إلى الحب بل إلى الإثم.

تزوج أبي في العشرين من العمر، وخاب أمله في حياته الجنسية في البيت. كان خبيراً بالنساء، ولاسيما إذا لم يكنَّ سيدات راقيات. غير أنه كان يشعر بأمي،أنا على يقين، إذ كرَّس نفسه من أجل تقديم العون للبيت، ولها، ولأولاده. وما كان يفعله في تجواله كان شائعاً في الزواج الإيطالي الذي كانت المرأة فيه أكثر تزوجاً من الرجل، ليس بمعنى الالتزام، بل بمعنى الحرية.

أعتقد أنه كان هناك علاقة متبادلة بين درجة النشوة التي تمتع بها في جولاته وبين حجم الهدية. فإن كان الجماع الخارجي مكروراً، فالهدية إناء للزهر، وإن كان لا يُنسى، فطبق من فضة هو الأكثر احتمالاً.

أتذكر أنه جلب لها مرة ثوباً جميلاً. كنت أنا وأخي ريكاردو نختلس النظر من الباب المفتوح قليلاً إلى أمي وهي تفكُّ الهدية.

كانت الهدية ملفوفة في ورق كثير، ومشدود عليها عقدة كبيرة. أخرجت أمي من العلبة أجمل ثوب رأيناه في حياتنا. أشرق الثوب بالأضواء، وفيما بعد قيل لنا: إنه من التلاميع المخيطة باليد. بدا الثوب نفيساً جداً، وظهر على أبي انفعال شديد، شعور متوهج، وهو يسأل أمي إن كان أعجبها.

لم تتبس أمي، بل طرحت الثوب على الطاولة. وبعد صمت بدا لنا طويلاً قالت: إنها لا ترتدي هذا النوع من الأثواب، وهو يلائم أكثر ما يلائم بعض صديقاته. لم أفهم أنا وأخي الصغير حينئذٍ معنى كلمة صديقاته. كان ريكاردو أصغر مني بسنة، وبقيت أراه هكذا زمناً طويلاً، لم أخلص من عادة التفكير فيه على هذا النحو.

بعد ذلك لا أذكر أن أبي أهدى أمي أثواباً. وأظن أنه أهداها قبعة مريّشة، أو ربما أهداها القبعة قبل الثوب، إلا أن الآنية كثرت، وكانت أمي تضع فيها أزهاراً.

وذات مرة حلمت حلماً أعتقد أنه قال أكثر ما أمكن أن يقال عن علاقتي بالوالدين. إذ إنني اعتقدت على الدوام أن الأحلام أصدق من الحقيقة.

ذهبت إلى الفندق الكبير في ريميني لأسجل اسمي. وقفت عند المكتب،وعبأت الاستمارة التي أعطوني إياها. نظر موظف الاستقبال إلى اسمي وقال: فيلليني. يقيم عندنا شخصان لهما الاسم ذاته. وتطلع إلى المصطبة وقال: أنظرْ، إنهما هناك. نظرت، فرأيت أبي وأمي. لم أقل شيئاً. سألني الموظف: هل تعرفهما؟ قلت: لا. فقال: هل تودُّ أن تلتقي بهما؟ وقلت ثانية: لا، لا، شكراً لك.

لم أعلم إلا بعد وفاة والدي أنه حفظ رسومي الأولى، وأنه كان يحملها دائماً معه. وكان ذلك أول مرة أدرك فيها أنه كان يهتم بي، ويفخر بي.

كان الزواج بالنسبة إلى أبي وأمي كليهما مخيباً للآمال لأنهما دخلا بيت الزوجية دخولاً رومانسياً وهما شابان. كان أوربانو فيلليني Orbano fellini، الفتى الريفي،يعبر روما في طريق عودته من الخدمة الإجبارية في الحرب العالمية الأولى. التقى إيدا باريانى Ida Bariani، فاكتسحها في طريقه على غير رضى أسرتها، وتخلّت هي عن كل شيء، وغادرت روما لكي تتزوجه. كان يعمل في مصنع معكرونة عندما التقى أمي، ووقعا في الحب. لقد بهرها والدي، كما كان يفعل مع نساء كثيرات خلال أعوام العمر.

قبل أن يبلغ العشرين، رأى أبي أن العمل قليل في جامبيتولا Gambittola، مسقط رأسه، أو في ريميني البلدة الكبيرة المجاورة، لذلك راح يبحث عن المغامرة والعمل. وجد مغامرات أكثر مما كان يتوق إليه، ولم يجد الوظيفة التي كان يلتمسها. سافر إلى بلجيكا، وفي الحرب العالمية الأولى جنَّده الألمان للعمل في المناجم. ومع أنه لم يخبرني كثيراً عن هذه الفترة من حياته، فإن ما كان يمكن أن يخبرني به جعلني أزداد يقيناً خلال الحرب العالمية الثانية بالعزم على التخلي عن «أمجاد» الحرب.

والزواج الذي بدأ رومانسياً، سرعان ما أصبح غير رومانسي، ربما مع قدومي. وجدت أمي حياتها في التدين وفي أطفالها، ووجد أبي ما يريد في الحل والارتحال. كان يمثّل لي إبريق زيت زيتون موضوعاً دوماً على الطاولة.

لا بد أن تكون مورّثات الغذاء قد أتتني منه، والمرجح أكثر، من خلايا ذوقي البارعة. كان في وسعي أن أجتاز امتحاناً في تاريخ صنع طبق من جبن بارما إن كان منذ ثلاثة أعوام، أم سبعة، أم أحد عشر، وكذلك فيما يخص فخذ الخنزير المدخن.

لمّا كنت صبياً لم أفهم لماذا لا يمكث أبي في البيت إلا قليلاً، ولماذا لم يتغير هذا الأسلوب. ولأن أخي ريكاردو كان أصغر مني، كان يسأل أكثر عن عودة والدنا. كانت أمي تجيب عادة في شيء من الحدة: أنه سيعود حالما يستطيع ذلك، وأنه مضطر للتجوال من أجل العمل. وما تضمنه هذا الكلام واضح، وهو أن أبي كان إنساناً رائعاً يضحي من أجلنا، ومجرد السؤال عن غيابه يظهر أننا لم نكن نقدره حق قدره.

ثم كان يعود، ونكتشف الفرق. فلو كان رائعاً، لما غضبت أمي منه ذلك الغضب الشديد. من هنَّ أولئك الصديقات اللواتي كانت تتحدث عنهن كثيراً؟ لمَ لا يمكث في المنزل إلا قليلاً؟ لمَ يغادر قبل الموعد الذي أخبرنا به؟

لم يتيسر لي فهم الأجوبة عن هذه الأسئلة حتى وقت متأخر، أي حين بلغت من العمر ما بلغه والدي في تلك الفترة.

كلما طال غياب والدي، ضعفت المودات بينه وبين أمي، وكثرت أحاديثها عن روما. وأمي، كفتاة من أسرة معززة، كانت عاجزة عن تصور ما كان يعني التخلي عن روما من أجل حياة ريفية في جامبيتولا، أو حياة مدينة إقليمية صغيرة مثل ريميني. لا بد أنها قد عانت معاناة شديدة من الوحدة.

تخلَّت عنها أسرتها بعد فرارها مع أبي، ولم يغفر لها والدها ذلك طيلة حياته. أما خالي وخالتي فلم يقيما أي اتصال مع أمي إلا من أجل حلوى عيد الميلاد التي كنا نلتهمها أنا وأخي.

كانت روما في أحلامي قبل أن أتمكن من تخيل ما كانته بالفعل. ظننتها مثل ريميني، ولكن أكبر، أو مثل أمريكا، ولكن أصغر. عرفت أنها المكان الذي كنت أرغب في الذهاب إليه والعيش فيه، وكان من الصعب أن أنتظر حتى أكبر. ما كنت مضطراً للانتظار.

لما بلغت العاشرة أصيب خالي في روما بالشلل. وكتبت خالتي إلى أمي تستقدمها إلى روما لعيادة أخيها. أجرت أمي مصالحة مع أسرتها، وأخذتني إلى هناك. وغدت روما تعني أكثر من حلوى عيد الميلاد اللذيذة. وكما لا يحدث إلا نادراً، كان الواقع أعظم بكثير من التخيلات.

سافرنا إلى روما بالقطار. كان أصدقائي يعتقدون أن السفر بالقطار أمر مثير، وهذا ما كنت أعتقده أنا أيضاً، إلا أنه تبين لي حتى في ذلك الوقت أني لا أحب السفر. ما سرَّني هو النظر من النافذة ومراقبة صور الواقع المتحركة، تماماً مثل المشاهد المتغيرة على الشاشة في فولجور. ولكن حركة القطار جعلت رسم تلك المشاهد صعباً.

لحظة رأيت روما أول مرة، امتلأ قلبي رهبة، وفي الوقت ذاته شعرت بأنني جئت إلى بيتي. عرفت أن روما هي المكان الذي قُدّر لي أن أعيش فيه، وعليَّ أن أعيش فيه، فإليها كنت أنتمي. كان خالي مريضاً بحيث لم أتمكن من التعرف إليه. إلا أنه هو وخالتي أهدياني شيئاً أكثر أهمية من صرر حلوى عيد الميلاد.

ولما عدنا إلى ريميني صار عندي هدف للمرة الأولى في حياتي.

وأنا طفل صغير، كان لدي سرٌّ لم أشارك فيه أحداً، حتى شقيقي . أصغرنا جميعاً. لم أقدر أن أفشيه له لأنني لم أصدق أنه أخي.

كنت أشعر أن أبوينا ليسا أبويَّ، بل عثرا عليَّ في أحد الأمكنة، وأتيا بي إلى البيت، وادعياني ابناً لهما. ولم أدرك إلا في وقت متأخر أنه شعور نموذجي أصلي يشعر به الأطفال الذين لا يرون أنفسهم يشبهون آباءهم، ولا يقيمون تواصلاً حقيقياً بينهم وبين آبائهم وأمهاتهم. وعلى كل حال، عندما كبرت لاحظت أني لا أشبه فقط أمي وأبي من الناحية الجسدية، بل أفراد أسرتيهما أيضاً.

لم أنخرط قط في منافسة أفتقر فيها إلى الموهبة. كان تعوزني القدرة الخاصة للتوجه إلى الألعاب الرياضية، بل كان يعوزني الاهتمام. وبما أني كنت نحيلاً مثل هيكل عظمي، كنت أحسد اللاعبين الشبان على عضلاتهم المنتفخة التي كانوا يتباهون بها وهم أشباه عراة أمام الجميع في أثناء المصارعة الرومانية اليونانية. كنت أرتعب من ملابس السباحة، ومن ارتدائها. وهذا كان جزءاً من شعور لازمني مدى حياتي هو الخجل من جسدي. لم أكن ميّالاً إلى المنافسة وأنا صغير، كنت أتنازل عنها تماماً، وأتعاطف في سرّي مع الخاسرين. ولما كبرت، صرت أخشى النساء الألمانيات والسويديات اللواتي كنّ يأتين لقضاء فصل الصيف، وكنَّ عصيّات المنال.

كنت أحسن الصفير. وذات مرة أثنت أمي على صفيري، وأدَّى ذلك في الأشهر التالية إلى مزيد من الصفير حول المنزل، لم يكن أحد يرغب في سماعه. ومن حسن الحظ أن تلك الحالة زالت شيئاً فشيئاً.

وحين كنت تلميذاً صغيراً، غنيت في المدرسة، وقال المعلمون: إن لي صوتاً جميلاً. كان صوتي مرتفعاً جداً، فقالوا: يمكن أن ينخفض أكثر، بيد أنه لم ينخفض قط. شُجعت على الغناء، فغنيت، ولكن لا استمتاعاً بالغناء، بل ارتياحاً إلى الاستحسان. كانت استجابتي للثناء حسنة دوماً، وسيئة للنقد. وبقيت أغنّي حتى دخل أخي الأصغر المدرسة، وفاقني في الغناء. كان صوته جميلاً حقاً، كان موهبة، تعجَّب المعلمون كلهم من روعة الصوت، وكانوا محقين في ذلك. توقفت أنا عن الغناء، وما غنيت بعد ذلك مطلقاً. حين أكون في اجتماعات عامة تُؤدَى فيها بعض الترانيم، أو في حفلة عيد ميلاد صديق، أحاول التهرب من الغناء، فأحرك شفتيَّ فقط، لكنني لم أفتقد الغناء مطلقاً.

أما ريكاردو فقد استخدم موهبته للغناء في أعراس أصدقائنا. كما غنّى في العرس في فيلم «المتسكعون» I vitelloni. كان صوته يبعث البهجة في نفسه، وأظن أنه لم يقدره تقديراً كافياً لأنه كان سجيّة عنده. وبدلاً من الغناء في أعراس الأصدقاء فقط، كان يمكن أن يحترف الغناء في الأوبرا، إلا أنه كان يفتقد هذا الدافع.

أعتقد أنه كان بالإمكان أن يصبح مغنياً مشهوراً، ولا أقول هذا لأنه شقيقي. ففي إيطاليا، حيث يرغب كثيرون في أن يصبحوا مغنّين، يحتاج المرء إلى توازن الحظ والدافع، مع أن المرء لا يحتاج إلى دافع قوي إذا كان وافر الحظ. كان ريكاردو يحتاج إلى كثير من الحظ، لأنه لا يملك الدافع الكافي. وكان يحتاج أيضاً إلى كثير من التشجيع. إذا حالف الحظ إنساناً، وأحرز نجاحاً أكثر مما توقع، فالتشجيع يزوده بالطاقة. إن ذلك الحظ قد حالفني.

ولكني أحترم أكثر من أحترم ذلك الإنسان الذي يخفق مراراً، ولا يكفُّ عن المحاولة. وفي غمرة الصراع، أشق الأشياء عليه هو أن يحتفظ باحترامه لنفسه. ولا أدري بالضبط أيضاً ماذا كنت سأفعل لو طال الصراع أكثر، ولم أكن محظوظاً. لم أكن أعرف بالضبط أيضاً ما كان عليّ أن أفعله، لذلك كان لابد لي من الحظ، وأن ألقاه في حينه. وأنا ميّال إلى الاعتقاد بأني كنت سأثابر على عملي. فعلى الرغم من كل شيء، ماذا كان يمكن أن أفعل غير ذلك؟

أردت أن أستخدم قصة حبي الأول في فيلم، ولكنها لم تكن مناسبة تماماً، فخشيت أن تبدو مبتذلة لأن الفكرة قد استخدمها غيري. إن الحب الأول موضوع يودُّ كثير من الناس أن يكتبوا عنه. عندما كنت في السادسة عشرة شاهدت فتاة رائعة الجمال جالسة قرب نافذة منزل في الحي الذي كنت أسكن فيه. ومع أني ما رأيت ملاكاً قط، فإنها كانت مطابقة للصورة التي تخيلتها للملاك.

كنا متجاورين، ومع ذلك لم أدرِ لماذا لم التقِ بها، ولم أرها من قبل، ربما لأن عينيَّ لم تكونا مستعدتين لرؤيتها حتى تلك اللحظة. وشعرت أن عليّ أن ألتقي بها، ولكن لم أتثبت من الطريقة. كان الزمان مختلفاً، ونمط آخر من السلوك القديم كان شائعاً.

فكرت في رسم صورتها على جليد نافذتها مع رسالة موجزة.

ولكني رأيت في ذلك كثيراً من المرواغة، فهي لن تعرف من رسمها إلا إذا وقَّعتُ عليها، ومن المرجح ألا تعرف من أكون على كل حال. وما الذي كان سيمنع الآخرين من قراءة رسالتي إليها، ولاسيما أبواها؟ وماذا لو ذابت؟

توصلت إلى أن المقاربة المباشرة هي الأفضل. فرسمت صورتها من الذاكرة. ثم اقتربت من نافذتها وهي جالسة هناك، ورفعت الصورة. ابتسمت وفتحت النافذة، وتقبَّلت الصورة بكل لباقة. وعلى ظهر الصورة كتبت رسالة أطلب فيها أن تقابلني عند منعطف معروف في ريميني.

وصلتْ إلى المكان في الوقت المعين، وكنت أنا أنتظرها بالزهور. كانت دقيقة في موعدها، وهي صفة قدرتها دائماً في النساء، وفي الرجال أيضاً. إنها نوع من الاحترام للشخص الآخر. ولقد كنت دائماً أرى أن على الرجل أن يبكّر وينتظر المرأة التي ضرب معها موعداً للقاء. وفي ذلك اليوم البعيد، على كل حال، بكرتُ كثيراً، ولما وصلتْ من غير إبطاء كنت قد انتظرتها طويلاً. ظننت أنها لن تأتي، وكنت قد عزمت على العودة إلى المنزل. ولو جرى ذلك لتحققت كل الشكوك التي ساورتني.

بعد ذلك صرنا نتمشى معاً، ونركب دراجتينا معاً، ونذهب إلى النزهات التي نتناول فيها جبن أبي البارمي.

قبَّلتها في الحلم. كانت أحلامي رومانسية للغاية ونبيلة تماماً. لقد عبدتها، وحميتها من أخطار لا تحصى، وهزمت جميع التنانين التي هددتها من البشر وغير البشر. كانت في الرابعة عشرة، وقد ترددت، في الحقيقة، في تقبيلها، وإجفال ربة الوحي. وكنت أنا في السادسة عشرة، ولم أكن قد قبَّلت فتاة بعد، ولا عرفت كيف يتم ذلك تماماً.

وفجأة انقطعت الصلة بيني وبينها، فأعطيت شقيقها رسالة غرام ليوصلها إليها، ويأتي بالجواب. وحين جاء اعترضته أمي، وقدمت إليه كعكة مغرية في أثناء انتظاري. كان بيتنا لا يخلو من المأكولات الشهية. شُغل الولد الأحمق بالكعكة، ونسي أن يسلمني الرسالة، فتركها بين الفتات على الطاولة حيث وجدتها أمي وقرأتها.

وسرعان ما خطر لها أفظع استنتاج ممكن. أنا على ثقة أنني لم أستطع قط أن أتخيل شيئاً يماثل ما كان في وسع أمي أن تتخيله مهما جمحت بي الأحلام، وذلك لأن مفهوم الخطيئة عندي لم يكن كامل التطور مثلما هو عندها. ذهبتْ رأساً إلى منزل الفتاة، وواجهت والديْ صديقتي، واتهمت ابنتهما بإغواء ابنها. ويا ليت ذلك كان صحيحاً!

اعتبر والدا الفتاة الاتهامات ضرباً من الهذيان، وكانت كذلك بالفعل، وأعربوا عن ثقتهم المطلقة ببراءة ابنتهم. ومع ذلك أكدوا على حسن الجوار مع من يسكن على الجانب الآخر من الشارع. ومع أني لم أكن حاضراً، فأنا واثق أن حضور أمي في لباس الاستقامة إلى منزل الجيران كان مروِّعاً.

بعد ذلك أصبحت مواجهة الحبيبة مربكة للغاية. كنت في سن الفتوة لا الرجولة. وبقيت طيلة حياتي جباناً من الناحية الجسدية والعاطفية. لم أحبذ المجادلات، وكنت أحاول أن أتحاشى الغضب والحزن، وخاصة مع النساء، مهما كلفني ذلك.

بعد ذلك مباشرة انتقلت أسرة الفتاة إلى ميلان. أنا متأكد أن ذلك لا علاقة له بي. انتابتني مشاعر مختلطة. حزنت لأن رؤية تلك المخلوقة الملائكية صارت متعذرة، إلا أني شعرت بالرضا لأنني تخلصت من عار اللقاء.

ما انتهت القصة عند ذلك، على كل حال. بعد بضع سنوات، كنت في روما، وهناك كتبتْ إليَّ، وأعطتني رقم هاتفها. اتصلتُ بها في ميلان، فدعتني إلى زيارتها. كانت مدهشة، وقد ألهمتني بعض قصصي في ذلك الوقت. وأنا ألهمتها أكثر من هذا. أصبحت صحفية، وبعد سنوات كتبت رواية كاملة عن علاقتنا، وأُخبرت بالرواية، ولكني لم أقرأها. كنت البطل في رواية مُقنَّعة Roman a` clef وكانت هي البطلة، وظهر أنها تتذكر أكثر مما أتذكر عما حدث لا في مغامرة الحب الأولى، بل خلال لقائنا في عام ١٩٤١، أي قبل أن ألتقي جيوليتا Guilietta.

غريب هو الشعور بما كُتب عني على ذلك النحو الذي يعمم اللحظات الحميمة، ويغيرها ليجعل قراءتها مسلية ومثيرة أكثر. وكنت قد تعودت أن أفعل ذلك مع الآخرين، ولكن جريان ذلك عليّ خلق إحساساً غريباً. لم أنظر إلى الكتاب في ذلك الوقت. وبعد أعوام فكرت في البحث عنه، ولكن لم أفعل. كان يمكن أن أعثر عليه.

لما بلغت نحو الحادية عشرة، بدأت أرسل إلى المجلات في فلورنسا وروما رسوماً وصوراً كاريكاتورية. وفي الثانية عشرة أخذت أرسل قصصاً قصيرة ومقالات ونوادر مع الصور. كانت فكرة الرسم تخطر لي أولاً ثم أكتب القصة بعد ذلك متوافقة مع الرسم. ولا أعلم الآن لماذا فعلت ذلك. كانت تعني شيئاً بالنسبة لي آنذاك.

لم أشغل نفسي بما كان سيجري لو بعثت إحدى المجلات شيكاً، ولم يخطر لي أن ساعي البريد قد يرتبك في إيصاله، لأن الشيك عليه اسم فيه خطأ. كنت أختار اسماً يبدأ بالحرف F الذي يبدأ به اسمي الأول والثاني. ولم أواجه مشكلة في صرف شيك عليه اسم آخر، لأنه لم يصلني أي شيك حتى بلغت العشرين.

ثم حدث ذلك، وما إن بعت أولى صوري الكاريكاتورية حتى أخذت أبيع أعمالي في انتظام. لم تمثل الشيكات مبالغ مهمة، بل مبالغ سهلة المنال، إلا أن رؤية عملي مطبوعاً كانت تثيرني. كان يبدو واقعياً إلى حد بعيد.

حسبت أنني حالما يطبع أول رسم لي، سوف أندفع بالمجلة لإعلام أصدقائي وإظهار نجاحي لهم. ولكن هيهات! عندما نشر الرسم الكاريكاتوري الأول خبأته، وما كان ذلك خجلاً، بل لأني كنت من السعادة والشعور بالفخر بحيث أردت كتمان سري الصغير مدة قصيرة على الأقل. لم أرغب في مشاركة أحد فيه. غير أن أحدهم شاهد الرسم، وسرعان ما عرف الجميع من غير أن أكون أنا الذي أشاع الخبر. كنت سعيداً للغاية.

٣

موطن القلب

في عام ١٩٣٧ ذهبت إلى فلورنسا.كنت في السابعة عشرة. كنت أريد الذهاب إلى روما في الحقيقة،ولكن فلورنسا كانت أقرب، وفيها مقرُّ المجلة الفكاهية الأسبوعية 420، والتي أرسل إليها كتاباتي ورسومي. وهناك اشتغلت في الصحافة. لم يكن الشغل جيداً، ولم يكن الراتب جيداً، ولم أكن أنا صحفياً جيداً. ما كنت في الواقع أكثر من صبيّ مكتب. ولكن ذلك كان عملي الأول، ودخلي المنتظم الأول، ولذلك أفعمت بالأمل مع أن أحداً من العاملين في المجلة لم يكن يرتدي مِمْطراً كما في الأفلام الأمريكية. بقيت هناك قرابة أربعة أشهر. وعلمت أن روما هي المكان الذي أردت الذهاب إليه في حقيقة الأمر.

عدت إلى ريميني، ووعدت أمي أن أسجل اسمي في مدرسة الحقوق في جامعة روما. ووفيت بالوعد، ولكن لم أدخل قاعات الدرس، إذ إني ما وعدتُ بأن أدخلها.

اضطررت إلى الانتظار حتى كانون الثاني من عام ١٩٣٨ لأتمكن من الانتقال النهائي إلى روما. ولما غادرت القطار، وخرجت من محطة تيرميني، لم تكن روما مخيبة للأمل بأي حال من الأحوال في تلك اللحظة . أو في أي وقت.

وأنا في العاشرة لم أرها إلا من شقة خالي. ومن المرجح أن أمي، كفتاة محصنة، لم تطلع إلا اطلاعاً سطحياً على التنوع المذهل الذي تتميز به الحياة في روما. كانت روما أعظم مما كشفته لي زيارتي لها وأنا في العاشرة.

لما وصلت إلى روما، عملت في جريدة. كنت في الثامنة عشرة. ولم أحصل على ما يكفي من المال للوجبات الثلاث. كان فطوري قهوة وخبزاً، وكنت أتناول عشاء متواضعاً، ولكن لم أقدر على ضغط الإنفاق حتى أؤمن الغداء. كان الطعام هو الأمنية، وليس المال. فالمال كان فكرة مجردة. قلما كنت أربط بين الليرة والمعكرونة. كان عليَّ أن أفكر تفكيراً واعياً حتى أتذكر أن آخذ المال معي. ومن حسن الحظ أنه كان لي سمعة حسنة في المقهى الذي كنت أختلف إليه. وكلما أحرزت نجاحاً، صار تناولي الطعام أكثر انتظاماً، وكان ذلك نعمة مختلطة كما اتضح فيما بعد.

كان تأثير قبعة فريد ماكموري Fred Macmurray هو الذي صيّرني صحفياً. إن تصوري للصحفيين جاءني بالكلية من الأفلام الأمريكية. وكل ما عرفته عنهم هو أن لديهم سيارات رائعة، وعشيقات رائعات. وكنت أنا على استعداد لأكون صحفياً لديه ما لديهم. وكنت قليل الخبرة بالحياة التي يحياها الصحفيون الإيطاليون. وحين تحقق حلمي، وعملت صحفياً، خالف الواقع توقعاتي. ومرَّ وقت طويل قبل أن أتمكن من شراء مِمْطَر.

أنا نصف روماني. فلقد كانت أمي رومانية، ويمكن تقصّي أسرتها حتى أوائل القرن الرابع عشر، وربما أبعد، لو تعمَّق المرء في علم الأنساب. ومن بين أسلافنا كان هناك شخص مشهور، أو ربما سيئ السمعة،

اسمه باریاني . وهو اسم أمي قبل الزواج. كان صيدلياً في بلاط البابا، وقد سجن بعد محاكمة مثيرة أدين فيها بالاشتراك في مؤامرة تسميم. أنا واثق أنه كان بريئاً. أنا لا أعلم أكثر من ذلك عن تلك الحادثة، ولكن يجب أن أدافع عنه بما أنه أحد أسلافي. فأنا أشعر أنه لو كان مذنباً لكنت عرفت.

قيل لي: إنه احتُجز ثلاثة عقود أو أربعة. لا يمكن تخيل فظاعة هذا الحكم في أي سجن وفي أي زمن. في ذلك الزمن كان سكان القصور يواجهون مصاعب شديدة بالمقارنة مع نمط حياتنا كلنا الآن في الشقق المدفّأة والمزوّدة بالمياه. عاش سلفي هذا حتى انقضت مدة الحكم، لذلك لابد أنه كان قوياً جداً، وبالتأكيد أقوى مني. وإنه لأمر حسن أنه كان على هذه الدرجة من القوة، إذ كان مهماً بالنسبة لي أن تصل سلسلة النسب إلى سنة ١٩٢٠، وإلا أين كنت سأكون؟ ولربما كان ذلك الدم الروماني هو ما شعرت به يجري في عروقي عندما زرت روما أول مرة مع أمي.

وما إن اختبرت روما التي شهدت صبا أمي أثناء زيارة أسرة خالي، حتى كففت عن التفكير في أي شيء إلا في كيفية العودة إلى ذلك المكان الرائع، وعدم مغادرته أبداً.

ولما تمكنت أخيراً من العودة وأنا شاب، كنت غير متيقن من الاستمرار هناك، ولكني عرفت أنني سوف أستمر. لقد وجدت موطني. ومنذ ذلك الزمن حتى الآن لم أرغب في مغادرة روما لحظة من لحظات الحياة.

عندما قدمت إلى روما، كنت أجهل الجنس الآخر. وكنت لا أعترف بذلك لأصدقائي في ريميني الذين كان لهم تجارب جنسية عديدة . أو هكذا قالوا. لقد صدقت كل ما قالوه لي آنذاك. ولقد بالغت أنا أيضاً . وكذبت أيضاً. لم يكن كذبي كثير التفاصيل، على كل حال، لأن معرفتي كانت محدودة للغاية، وتجاربي كلها لم أعشها حتى ذلك الوقت إلا في الخيال. ودهشت حين علمت فيما بعد كم يجري هناك من اتصالات جنسية. الخيال هو المنطقة الأولى للإثارة الجنسية. وكنت أضطر للرجوع إلى أحلامي عند التفاخر. كانت الأحلام لذيذة، وعندما كانت تدوم، كانت مرضية كل الرضى. كنت أعرف ما أفعل في الأحلام بلا ارتباك ولا وجل. كنت بطلاً لا يضطرب ولا يخجل من جسده.

في أعوام المراهقة، نلت نصيبي من القبل والمداعبات، وكان يمكن أن أنال أكثر من ذلك. ولكن كنت أنا الذي يتوقف، ولعل الفتاة كانت ستفعل ذلك لو لم أفعله أنا. وما ذلك لأن الافتقار إلى التجربة كان يربكني، إذ كنت قادراً على تدبر الأمر، بل لأن الفتيات جميعهن كن عذراوات، أو هكذا كن يقلن، وهذا ما جعل المسؤولية كبيرة جداً. لم أكن لأفعل فعلتي معهن أو مع نفسي. لم أرغب في إيذاء أحد، أو القيام بأي شيء يعيدني إلى ريميني.

أدركت أنني راغب عن الزواج المبكر. أردت ألا أقع في شرك الحياة الذي وقع فيه أبي وأمي. ومع أنني كنت أجهل قسمتي، فقد أملت في واحدة، وتمنيت أن ألقاها.

تاقت نفسي إلى الحرية، فما كنت بقادر على احتمال الحظر الذي فرضته عليَّ أمي، والتي كانت ترى أنه يحق لها، حتى حين قاربتُ سن الرشد، أن تعرف كل شيء عني، وألا تعطيني مفتاح البيت إن لم أجب عن

أسئلتها إجابات مهذبة. كان يبدو لي أن السعادة هي الحرية.

في روما خضت تجربة الجنس الجسدية مع الآخر.كنت توّاقاً إلى تجاوز نفسي، ولكني أردت القيام بذلك من غير التزام. لم أفهم كيف كان يسهل على الناس الانخراط في التزامات طويلة الأمد ومن غير أن يدركوا أيضاً أن ذلك هو ما كانوا يقومون به. كانت تفزعني فكرة اختيار شيء أو شخص مدى الحياة، والإعراب عن الرغبة في ذلك.

كان الجواب يكمن في المبغى. في تلك الأيام كان الموقف من المبغى مختلفاً. كان واقعاً مقبولاً، وإن كان يظهر أنه ممنوع وعابق بالإثم. من المرجح أن وجود الشيطان الذي اتخذ شكل مديرة مبغى أضاف إلى ذلك مجازفة تعريض الروح للخطر. لقد أسهمت الكاثوليكية إسهاماً كبيراً في زيادة العذاب الجنسي، ولم تنظر إليه على أنه ضرورة. في ذلك الزمن لم تكن هورمونات المرء لتحتاج إلى دغدغة.

كنت محظوظاً لأني حين دخلت الماخور لم أجد إلا فتاة واحدة غير مشغولة. كانت شابة أكبر مني قليلاً. وبدت فتاة حلوة وهي جالسة تنتظر خليلاً، وكنت أنا ذلك الخليل. وخلافاً للنساء اللواتي رأيتهن فيما بعد، لم تكن تلك الفتاة ترتدي المخرمات السوداء ولا الساتان. كان من شأن ذلك النوع من الملابس الشفيفة أن يفزعني. وأظن أنني كنت متوتراً جداً في تلك اللحظة بحيث كان يمكن لأي شيء أن يجعلني ألوذ بالفرار.

كانت رخيمة الصوت، قليلة الكلام،وديعة. بدت خجلة، وفيما بعد أدركت أني كنت ساذجاً حين اعتقدت أن البغيّ يمكن أن تكون خجلة. التقيت ممثلين وممثلات خجلين، وعرفت مهرجين كانوا يخجلون حين يخلعون ملابسهم وأقنعتهم. وأعرف مخرجاً خجولاً. وعندما لا أعمل، ولا تستحوذ عليَّ تلك القوة التي تنسيني كل شيء، أشعر بالخجل. أنا خجول، وقد نكون كلنا كذلك، وندعي خلاف ذلك ليس غير.

أعتقد أن تلك الفتاة كانت حلوة جداً. بدت لي جذابة في تلك اللحظة. والآن أنا حقاً لا أتذكر ملامحها تماماً. ربما التقيتها بعد أعوام في الشارع ولم أعرفها. ربما عرفتني هي، وربما لم تستطع ذلك وأنا لابس كل ثيابي.

أتذكر أنني فكرت آنذاك أن أمثالها من النساء ينبغي أن يرتدين قفّازات بيضاء. تساءلت عما يجعل تلك الشابة الجميلة تجلس هناك وحيدة. وبعد أعوام أدركت أن السبب المرجح هو أنها قد انتهت من زبون سابق.

كانت رائعة، وقد حققت لي كل صبواتي.

بعد ذلك أدركت أن هناك ما يفْضل ذلك، وهو الجنس مع الحب. غير أني كنت صبياً ساذجاً وبريئاً في ذلك الوقت، فاعتقدت أني أحببتها، أحببت تلك المرأة التي لا أتذكر اسمها، وأنها أحبتني لا محالة، لأن اللقاء كان ساراً.

أردت الإبقاء على علاقتي بها. فطلبت منها موعداً خارج المبغى. لم أعرف أن ذلك قد يكون مخالفاً للأنظمة. وأنها قد تفقد مصدر رزقها إذا اكتشفوا خروجها معي. وفكرت، وأنا الذي لم أتعرف بعد كيف أعيل نفسي، أنني قد أستطيع التأثير في مجرى حياتها. أي حق كان يخوّلني الحكم عليها؟

رفضت طلبي... لم تستطع، إلا أنها دعتني إلى رعاية مهنتها في الأوقات الممكنة، وشجعتني على ذلك كثيراً.

ولما مضيت، نويت أن أفعل ما قالته لي، ولكن لا أدري لماذا لم أداور ذلك الأمر، ثم أرجع إليها ثانية. كانت تجربة جميلة، وذكراها محببة. تجنبت ما يفسدها. ولما اتخذت حياتي منحى آخر، استغنيت عن المبغى، إلا بغية استخدام التجربة استخداماً متنوعاً في أفلامي. إن المبغى تجربة ثمينة للكاتب والمخرج.

ولطالما تساءلت إن كانت مشاعر تلك الفتاة قد تأذت لأني لم أعد إليها.

كان عندي بعض التوق إلى معرفة العالم، وخاصة أمريكا. ولكن كلما غادرت روما، شعرت بأني افتقدت شيئاً. ما ذهبت إلى مكان قط وبقيت صورته حية في ذهني مثل صورتها. روما فقط فاقت الخيال، روما حقيقة تتعدى مجال التخيل.

لما رأيتها أول مرة انطبع في ذهني أن الناس فيها يأكلون، يأكلون في كل مكان متلذذين بأشياء بدت شهية للغاية. نظرت من نوافذ المطاعم إلى المعكرونة وهي تُلفّ على الشوكات. رأيت أنواعاً من المعكرونة أكثر مما كنت عرفت. كان هناك محلات الجبن المتلألئة، ورائحة الخبز الساخن المنتشرة من المخابز، وحوانيت المعجنات...

لم أتعامل مع حوانيت المعجنات كما رغبت، لأني لم أكن أملك من المال ما يكفي حتى وجبة واحدة في اليوم . إضافة إلى الفطور طبعاً. لذلك قررت أن أصبح غنياً بحيث أستطع أن أتناول ما اشتهيت من المعجنات. واكتشفت، أنا الذي لم أقدر على زيادة وزني، وكنت أخجل من ارتداء ملابس السباحة على جسمي النحيل، اكتشفت سرَّ زيادة الوزن، ولكن على أحسن ما يكون الاكتشاف. فحين توفَّر لديَّ المال لابتياع جميع ما اشتهيت من المعجنات، صار وزني يزيد من تناول حتى واحدة. وصار الخجل من السمنة يمنعني من ارتداء ملابس السباحة.وأخيراً تعلمت كيف أزيد وزني من مجرد النظر إلى المعجنات من النوافذ. ومن أكلها ليلاً في الأحلام.

كان والداي يوفران لنا طعاماً شهيّاً، وكان يوجد منه على الدوام أكثر من طاقتي على الأكل. ومع ذلك كنت، بعد وجبة كبيرة وطيبة في البيت، مستعداً للوقوف أمام المخبز المجاور ضاغطاً وجهي على زجاج نافذته، معجباً بكعكة فاخرة، ومتمنياً لو كان في جيبي ما أشتريها به. من المؤكد أن التغذية في المنزل لم تكن ناقصة، ولكن بما أني كنت من النحول أبدو ناقص التغذية، وخاصة كلما ازددت طولاً، شعرت أمي أنني لا أتغذى الغذاء الكافي مهما كان مقدار الطعام الذي كنت أتناوله.

وأظن أن نحافتي ربما كانت مصدر إزعاج لها أمام الجيران الذين اعتقدتْ أنهم سوف يعتبرونها أماً مهملة. وإلى أبي يعود الفضل في توفير أجود أصناف الطعام لنا. كنا نظن أن ذلك هو شأن الناس جميعاً، ولكن الأمر لم يكن كذلك بالطبع. كان أبي يحب أن تتناول أسرته أفضل الطعام حتى لو لم يشاركها فيه، على حين كان بعض التجار يجلبون لأسرهم الفضلات التي لم يستطيعوا بيعها. لم يكن أبي كذلك. لم يأتِ إلا

بالأفضل لأسرته من مثل باكورة زيت الزيتون، والقهوة الممتازة، والشوكولاتا.

لم أفهم قط معنى الجوع حتى غادرت البيت إلى فلورنسا. كنت دوماً أشتهي الطعام، وظننت أن هذا هو معنى الجوع. وإلى أن قدمت إلى فلورنسا لم تكن وجباتي متباعدة حتى أدرك مفهوم الجوع الحقيقي. لم أعرف ذلك إلا في روما. كان فطوري، إن بعت بعض كتاباتي، خبزاً أفضل وأكثر، وثلاثة أكواب قهوة. لقد اكتشفت يومئذٍ ما هي وخزات الجوع.

كنت شخصاً متحفظاً عندما ذهبت إلى روما أول مرة. لم أكن أعرف الناس، والذين كنت أعرفهم كانوا عاجزين عن إقامة حفلات. لذلك ما دعيت إلى أي حفلة. كنت أستحسن حضور الحفلات، والفكرة كانت جذابة لي خاصة لأني كنت أتصور موائد لذيذة وبهيجة أقف عندها، وآكل ما طاب لي الأكل حتى أشبع تماماً. ولذلك فإن كلمة حفلة في روما كانت لا تعني إلا الطعام بالنسبة لي. وتجربتي مع الحفلات حتى ذلك الوقت كانت محصورة في المناسبات العائلية، وموالد الأطفال في ريميني، وهي حفلات مخصصة للبنات أكثر منها للصبيان، إذا استثنينا كعكة عيد ميلاد.

كنت أرى أن أفضل طريقة للاشتراك في حفلة هي أن أكون مراقباً محايداً. ولو كان في وسعي أن ألبس ما أشاء في تلك الحفلات القديمة، لربما لبست رداء إخفاء أدسُّ في جيبيه الواسعين بعض الطعام للأيام التالية.

لم أدرك أن ذلك النوع من الحفلات لا يمتعني إلا حين أخذت أشارك في مناسبات اجتماعية. في البداية لم أثق أنني سأثير اهتمام الناس، أو أنني سأتمكن من مشاطرتهم الحديث، بما أني عديم الاهتمام بالأوبرا، أو بالأحداث الرياضية مثل ألعاب كرة القدم. كان الناس يستهجنون من لا تستثيره لعبة كرة القدم أكثر من الذي لا تستثيره امرأة جميلة عارية. وجهدت نفسي كيلا أزعج أصحاب الحفلة ولا أولئك الذين اصطحبوني إليها. وكان ذلك مما يجلب الغمَّ.

قال بعضهم لي: وماذا تعمل؟ وكنت أجاهد كي أصير صحفياً أو فناناً. وما كان هذا ليحدث أي انطباع حسن. نصحني أصدقائي بأن أرسم صوراً صغيرة مضحكة تسلِّي الناس، ولكن لم أستطع أن أحمل نفسي على اجتذاب ذلك الاهتمام. ومع أني اضطررت إلى الرسم أمام الناس في حانوت فاني فيس Funny Face بعد الحرب العالمية الثانية، فإن الذين وقفوا يتفرجون كانوا قلة، وهذه الناحية من العمل هي التي لم ترضني.

حين توطدت منزلتي عند الناس، صارت الدعوات تكثر، وتلبيتي لها تقلُّ. وأدركت أن الحفلات لا تمتعني، وأن المناسبات الاجتماعية تزعجني على نحو متزايد. ولما صرت معروفاً أكثر، إضافة إلى كوني لا أحسن الحديث، كان عليَّ أن أميّز مرضى الكذب وأتقيهم، أولئك الذين اعتبروني مسؤولاً عن سوء حظهم، وعليَّ أن أتبرَّع لهم بالمال، وأولئك الذين كانوا يختبرون أنفسهم لاعتقادهم أن لهم وجوهاً تسترعي الانتباه. كانوا يستغلون الحفلة ذريعة لاختبار أدائهم، وفكرت عندما كبرت أكثر أن أتكيّف، ولكن على نحو مخالف كل المخالفة.

ولما شعرت بالأضواء مسلطة عليَّ، ازداد خجلي واضطرابي من حاجتي إلى أداء حتى أحصل منه على العشاء. ولولا جيوليتا لكان من المرجح ألا أسافر إلا مع بعض الأصدقاء، أو ما يلزم أفلامي. كانت أكثر

اجتماعية مني، وأنا أحببت رؤية أصدقائها. وقد تجنبت إرباكها بإرسالها إلى الخارج وحيدة.

كنت، وأنا طفل، جزءاً من نظام تربوي يمجد أبطال الحرب. قيل لنا: إن الزي العسكري والأوسمة تجعل أصحابها من الخاصة المنفردة بالتبجيل. وعلَّمونا أنه لا شيء أمجد من الموت من أجل قضية نبيلة. ولكني لم أكن ذلك التلميذ الجيد. أنا شخصياً لم أتفهم ما لقيه موسوليني من إعجاب شديد. كان ممّلاً جداً بالأبيض والأسود في أشرطة الأخبار في سينما فولجور. وأنا أتذكر أكثر ما أتذكر جزمته.

ولدت مع الفاشية في وقت واحد. ومع تنامي الفاشية كنا نرتقب الحرب وكأنها حفلة يتوق الجميع إلى حضورها. وعليّ أن أقول، مع ذلك: إنني لم تخدعني عظمة الجندي الروماني الحديث والزحف إلى المعركة، وبذلت جهدي كي أتجنب الدعوة إلى الحفلة. كنت حريصاً حرصاً خاصاً على النجاة من قدر والدي في الحرب العالمية الأولى. لقد تجنبت أن أكون جندياً فاشياً، وبالتالي حليف هتلر والنازية، وهذا الموقف يعتبر الآن مقبولاً تماماً، بل هو ذكي. ولكن بعض الناس عدّوا اختبائي حينئذٍ ضرباً من أعمال الجبن.

رشوت أطباء، ومثّلت دور المصاب بأمراض نادرة، وصرت سيد الأعراض. كان ضيق التنفس سمة من سماتي. كنت قبل الفحص أصعد أحياناً الدرج وأنزله عدة مرات بأسرع ما يمكن. كان تمثيلي للأعراض مقنعاً جداً بحيث أقنعت نفسي أحياناً، وصرت أشعر أني لست صحيح الجسم على الإطلاق. وساءت حالتي عندما حلَّ محل الأطباء الإيطاليين أطباء ألمان. صار الوضع خطِراً.

واتضح أن الأطباء الإيطاليين في روما لن يستطيعوا أن يؤجلوا أحداً عن الخدمة العسكرية إلا المقعدين. واقترح شخص من بولونيا Bologna أن أذهب إلى مشفى تلك المدينة، حيث كان التدقيق أقل، بغية الحصول على تأجيل، وقال: إن ذلك قد أفاده.

أخذت موعداً هناك، ووصلت باكراً لكي أمارس طقس ارتقاء الدرج وهبوطه قبل الفحص أملاً في تغيير نبض قلبي، أو معدل النبض، أو ضغط الدم. وفي الوقت المحدد أُمرت بالدخول إلى غرفة لأخلع ملابسي. بدا على الأطباء الإيطاليين التجهم والفتور على غير عادتهم. كان هناك مفتشون ألمان.

وبينما كنت في المهجع الذي خصص لي، استرجعت في ذهني أعراض مرضي. كان بقائي حياً أحد الأعاجيب، وما من جيش في الدنيا كان يمكن أن يجنّد واحداً مثلي. تمنيت ذلك.

واتفق آنذاك أن سقطت قنبلة. وعلمت فيما بعد أن الضربة كانت غير مباشرة، ولكنها بدت لي مباشرة جداً. عمَّ الذعر، وانهار السقف، وتراكض الناس هنا وهناك. وجدت نفسي بالسروال في الشارع، وفي يدي فردة حذاء التقطتها وأنا مندفع للنجاة من السقف المنهار. كنت مغطّى بالغبار وجص السقف. كانت فردتا الحذاء معاً، ولكن لا أعلم لماذا التقطت واحدة فقط.

كان لي معارف في بولونيا، غير أني اضطررت للسير طويلاً من المشفى. لم ينتبه إليَّ أحد وأنا أسير عبر الشوارع بالملابس الداخلية. وذكرني هذا الوضع بأحد أفلام رينيه كلير Rene clair كنت قد شاهدته. نسيت العنوان، ولا أتذكر إلا صورة رجل في ملابسه الداخلية، وعلى رأسه قبعة مستديرة سوداء، يدخل مخفر الشرطة لتقديم شكوى. لم يوقفني أي شرطي، كما أُوقِف ذلك الرجل في الفيلم، لأن رجال الشرطة كانوا كلهم مشغولين

خلال القصف. ما رأيت أي واحد منهم.

ولما وصلت أخيراً إلى منزل أصدقائي، لم يفاجأوا حين رأوني شبه عارٍ. كانت تلك الأيام غريبة وعصيبة. ولقد افترضت دائماً أن سجلاتي قد فقدت في القصف، لأني لم أُطلب ثانية إلى المشفى العسكري، غير أني لم أحصل على تأجيل طبي.

رسمت وأنا صغير في ريميني بعض الصور الكاريكاتورية لبعض نجوم السينما المعروضة صورهم خارج سينما فولجور. لوَّن الصور أحد أصدقائي، ووُقعّتْ الرسوم باسم فيلاس Fellas، ثم عُلقّت في مكان بارز من القاعة. بعد ذلك مُنحنا نحن الاثنين حق الدخول مجاناً. وتبادلنا عملنا بغية مشاهدة الأفلام التي كنا نشاهد بعضها عدة مرات.

و بعد بعض الوقت حدث في روما ترتيب مماثل. فأحد الذين التقيتهم في البداية، وصادقتهم، كان الفنان رينالدو جيلنغ Rinaldo Geleng.

كان رينالدو موهوباً ولاسيما في التلوين بالألوان المائية والزيتية. كنا عادة نطوف المطاعم والمقاهي، ونرسم صوراً للزبائن. كنت أرسم الصور وهو يلوّنها. وجمعت من المال ما يكفي لأصلح أمري. وبين حين وآخر كان يسرُّ عملُنا أحدَهم، فيدعونا إلى كعكة وقهوة، وحتى إلى عشاء.

لو عمل رينالدو الصور لكان الشغل أحسن، لأنه كان يرسم صوراً ترضي غرور الأشخاص أكثر من صوري. كان الجالسون على طاولات أخرى يراقبون ما كنت أرسم، وعندما يرون أنها ليست صورة شخصية بل كاريكاتور، كانوا يمتنعون عن الشراء. وفي بعض الأحيان، كان يعرض الذين رسمتهم عن الدفع حين يرون كيف رسمتهم، ولا يدفعون في أحيان أخرى. والأسوأ من ذلك هو عندما كانوا يدفعون، ثم أراهم فيما بعد يجعلون الصورة كرة صغيرة، ويرمونها بعيداً. بالطبع كان ذلك يؤذيني، ولكن لم أستطع أن أعمل على نحو مخلتف. لم أستطع أن أرسم إلا ما رأيت. وأظن أن هذا كان ينطبق على الأفلام، إذ كان عليَّ أن أعمل ما شعرت به وما اعتقدته.

عملت أنا وجيلنغ أيضاً في تزيين واجهات الحوانيت. أنا رسمت الصور وهو لوَّنها، حتى تحسن العمل، وصار كل واحد يزيّن واجهاته الخاصة. كان يُفترض أن يلتقط عملنا الزبائن. وكثيراً ما كنا نُدعى بغية تشجيع البيع بالأسعار المخفضة التي كان يعلنها أحد الحوانيت. وكنت عادة أجتذب جمعاً غفيراً من المشاهدين وأنا أرسم، إلا أن ذلك لم يترجم بالضرورة إلى بيع بالنسبة للمحل.

كان حقل اختصاصي رسم مخلوقات مترفة الأنوثة، ومفرطة الانحناءات، تغري الناس بالدخول إلى المحل من أجل الأسعار المنخفضة. كانت هذه الرسوم غير ملائمة، وخاصة حين كانت أحذية النساء هي المعروضة للبيع، إذ كان معظم الذين يقفون للتفرج من الرجال. وهكذا أخفقت صوري المثيرة للحواس في ترويج ما افتُرض أن تروِّجه. وأعتقد أن ذلك كان دليلاً على أن حسي التجاري لم يكن مكتمل النمو، أو أنني كنت عاجزاً عن العمل من أجل المال فقط. كنت عازفاً عن إعادة تشكيل موهبتي مهما كانت تلك الموهبة، وتمنيت، طالما أني قادر على أن أعمل ما أرغب في عمله، أن أجد من يعجبه هذا العمل ويدفع لي حتى أتمكن من الاستمرار.

فالمال لم يكن ليبدو في ذاته هدفاً مثيراً للاهتمام.

لقد انتهى شغلنا في الحقيقة عندما حاولت أن أرسم لوحات زيتية على الواجهات. كان ذلك من اختصاص جيلنغ، ولكن كان علينا إنجاز مهمتين في وقت واحد. كانت أعصابي تتوتر بعض الشيء وأنا أرسم أمام المتفرجين، غير أني تعودَّت ذلك. ومع ذلك، لما رسمت بالألوان الزيتية، لم أستطع أن أمحو، أو أغيّر شيئاً، فشاهد حشد المتفرجين اضطرابي، وارتباكي الشديدين، فضحكوا. خرج صاحب المحل وفي يده فردة كندرة طويلة الكعب، فظننت أنه ينوي ضربي، فهربت تاركاًعلبة ألواني. والأدهى من ذلك هو أنني سمعت المحتشدين يضحكون وأنا راكض. كان الركض طريقة لزمتها مدى الحياة. وعلمت أنني جبان.

أسباب شتى كانت تجعلني أنتقل من مسكن إلى مسكن باستمرار. سكنت غرفاً مؤجرة، ولم أستطع أن أدفع كثيراً، لذلك كنت دائم البحث عن شيء أفضل كي أرفع مستوى معيشتي. على كل حال، كنت أحياناً أعجز عن الدفع، فأضطر إلى البحث عن غرفة أرخص وإلى خفض مستوى معيشتي. كان يصلني بعض المال من أبويَّ، ولكني لم أعلمهم أنه غير كافٍ. كانت الحياة في روما مكلفة أكثر منها في ريميني، ومع ذلك لم أطلب المزيد لأنني لم أكن أتابع ما يتمنيانه لي في روما. كنت أجري وراء أحلامي.

سكنت في بعض المرات عند سيدات كنَّ يطلبن مني أكثر من الأجرة، وقد أربكني تلهفهنَّ عليَّ، فكنت أضطر إلى الانتقال. وعثرت على غرفة أحببت البقاء فيها، ولكني اضطررت إلى مغادرتها لأني كنت غير مستعد لارتباط رومانسي. كانت صاحبة الغرفة أكبر مني، ولكنها كانت جذّابة. لم أكن قد بلغت العشرين بعد، ومن المرجح أن ما عاقني ليس الافتقار إلى الرغبة المتقدة، بل الافتقار إلى التجربة. لقد أحبتني على ما يبدو، وأنا لم أرغب في إيذاء أحد، لذلك آثرت المغادرة، مع أني لم أستطع أن أعثر على غرفة أخرى مشمسة.

كلما غادرت روما قلقت عليها. خشيت أن يصيبها شيء وأنا بعيد، وكأن في وسعي وأنا فيها أن أحميها وأنقذها من خطر. وعندما أعود أفاجأ دوماً بأن شيئاً لم يتغير على الإطلاق، لا البشر ولا الأماكن. ومهما غادرتها وعدت إليها، فإن روما تبدو لي عند كل عودة أروع منها في أي وقت مضى.

لقد أحببت دوماً أن أسكن في الأماكن القديمة. فإذا سكنت في مكان جديد يهرم، ويشعرك بالهرم. وإذا سكنت في محلّة قديمة لا يمكن أن ترى أي علامة على أنها تتقادم. لقد أعطتها القرون مظهرها، ولا يمكن تبيُّن التبدلات التي تحدثها عقود قليلة.

منذ قدمت روما، أصبحت مقرِّي الدائم. ولدت في تلك اللحظة، وكان ذلك يوم ميلادي الحقيقي. لو تذكرت ذلك التاريخ لاحتفلت به.

هكذا الحياة على الأغلب. فحين تمرّ بنا أوقات مهمة لا نميّزها ولا حتى نلاحظها، نكون منشغلين باللحظة التي نحياها، ولا ندرك إلا حين ننظر إلى الوراء أهمية تلك اللحظة في حياتنا.

لما وصلت إلى روما لم أكن أعرف أحداً، ولا كيف سأكسب رزقي، ولا نوع الحياة التي سأحياها هناك. لم أخف ولم أشعر بالوحدة. لم أخف لأني كنت صغيراً، بل لأن روما كانت السحر بالنسبة لي. أدركت أنني عثرت

على مكاني، وأني لن أتوق إلى أي مكان آخر. ولم أشعر بالوحدة لأن المدينة كانت صديقتي. وأدركت أنها سوف تحسن رعايتي.

إن روما هي أيضاً المكان الذي عزمت على الموت فيه، مع أني نويت ألا أموت أبداً...

٤

أفضل مخرج ولكن ليس أفضل زوج

عملت رسام كاريكاتور وكاتباً في مجلة مارك أوريليو Marc Ourelio، وهي مجلة فكاهية على غرار مجلة بانش Punch. وبدأت الكتابة للإذاعة، فكتبت طرائف وقطعاً صغيرة للتمثيل.

ثم التقيت جيوليتا ماسينا Giulietta Masina، وأصبحت أسرتي في روما. التقيتها عام ١٩٤٣ حين مثّلت دور بالينا Pallina في مسلسل كتبته أنا عنوانه Cico e Pallina. سمعت صوتها قبل أن أراها.

هتفت لها ودعوتها إلى الغداء. اخترت مطعماً جيداً كان من المطاعم الحديثة آنذاك. كان صعباً القيام بأقل من ذلك، إذ كان مظهراً من مظاهر الاحترام. قالت لي فيما بعد: إنها فوجئت لأنها تعوَّدت، وهي طالبة جامعية في روما، أن يطلب منها مواعيد في المقاهي. واعترفت أنها أحضرت معها نقوداً زائدة للمساهمة في دفع ثمن الفاتورة إن لم يكن معي ما يكفي. كانت بالغة العذوبة، وأكدت أنها ليست جائعة، وحاولت أن تطلب أخف المأكولات وأرخصها.

شجعتها على طلب كل ما هو فاخر على قائمة الطعام، غير أنها ظلت تنظر إلى الأسعار. خاب أملي بعض الشيء لأن ذلك كان يعني أنني غير قادر على طلب ما عزمت على طلبه من المأكولات الفاخرة. كيف كان يمكن أن أطلب الأشياء الغالية وهي لم تطلب إلا الأشياء الرخيصة. لم تعرف جيوليتا أنني عرَّجت على المطعم، ونظرت إلى لائحة الطعام قبل أن أدعوها للتأكد من قدرتي على الدفع. كنت أتطلع إلى اختبار ذلك المطعم، واكتشفت فيما بعد أن عمتها، التي كانت تعيش معها في روما، لم تردها أن تذهب إلى لقاء إنسان غريب، حتى ذلك الذي كتب البرنامج الإذاعي الذي أدَّت دوراً فيه. ثم لانت لها عندما عرفت اسم المطعم الذي اخترته. وأعتقد أنها افترضت أن شيئاً سيئاً لم يكن ليحدث لابنة أخيها في ذلك المطعم الحديث.

لا أدري ما فكرت فيه عمة جيوليتا عندما تزوجنا بعد خطبة استمرت بضعة شهور فقط. حين تتزوجون في سن العشرين، تكبرون معاً . مع أن جيوليتا قد أخبرتني غير مرة أنني لم أكبر على الإطلاق ولا تكونون عشاقاً وأنتم أزواج وزوجات، بل أخوة وأخوات. كنت أباً بالنسبة إلى جيوليتا أحياناً، وكانت هي أماً بالنسبة لي.

إنني أرتبك بعض الشيء حين أتحدث عن جيوليتا كممثلة لأني كنت في الحقيقة عاجزاً دوماً عن الحديث عنها من الناحية المهنية من غير التفكير في الناحية الشخصية. لقد تشاركنا في الحياة مدة طويلة، ومع ذلك أنا أدرك عندما أتكلم مع الصحفيين أنني لو طُلب مني تحديد دورها في إبداع أفلامي على وجه الدقة، لقلت لهم ما لم أقله لها قط.

لم تلهمني جيوليتا في إبداع فيلميْ «الطريق» La Strada و«ليالي كابيريا» The nights of Cabiria فقط،

بل مثّلت دور الجنية الصغيرة الطيبة في حياتي. لقد أطللت معها على مشهد من الحياة أصبح حياتي، وأرضي التي كان من المتعذر عليَّ اكتشافها من دونها. التقيتها عندما اختيرت لتكون نجمة برنامج إذاعي من تأليفي، وأصبحت نجمة حياتي.

يختلف الرجال والنساء في مواقفهم من الجنس خارج الزواج. فأنت في رأي النساء تتخلى عن روحك حين تمارس الجنس مع أخرى، لا عن شيء من جسدك. والرجال يعرفون أنك لا تتخلى عنه، بل تعيره فترة قصيرة ليس غير، ولكنك لا تستطيع أن توضح لزوجتك أن الأمر مجرد إعارة ليلة واحدة.

إن الزواج الدائم فكرة رومانسية بالنسبة للمرأة، ومرعبة بالنسبة للرجل. ومع أن الجنس قبل الزواج مهم، فإنك لا يمكنك أن تدخره لسوء الحظ.

كنت أنا وجيوليتا في شباب العمر معاً، ومعاً اكتشفنا الحياة. وأنا الذي عرَّفتها إلى الجنس.

ما كان لأي منا خبرة كبيرة بالحياة والجنس. كنت أنا أكثر خبرة منها، إذ كانت هي فتاة متحصنة.

كانت صغيرة وتحتاج إلى حمايتي. وكانت بريئة وعذبة وطيبة وواثقة بالآخرين. كنت أطول منها، وكانت هي ترفع نظرها إليَّ، لا بالمعنى الحسي فقط، بل بكل المعاني. ما أثَّرت في أحد من قبل ذلك التأثير. وأعتقد أنني وقعت جزئياً في حب خيالي المنعكس في عينيها. وهي تحبذ من صورنا معاً تلك الصورة التي تظهرني وأنا أعانقها وأفوقها طولاً.

في ذلك الزمن لم أكن ذا خبرة واسعة من الناحية الجنسية إلا ذهنياً، وتجربتي الذهنية كانت مذهلة. كان الجنس قد استحوذ على تفكيري قبل أن أمتلك لغة التعبير عنه، وحين كنت مضطراً للاعتماد على الصور. وعلى حين كانت جيوليتا عذراء، كان طموحي أن أكون ذا خبرة واسعة بالجنس قبل أن أتزوج.

لم يطرأ الزواج الأحادي على الإنسان طروءاً طبيعياً، فالإنسان ليس حيواناً أحادي الزواج.

ومهما اجتهد في المحاولة، فإن ذلك يمثِّل قهراً للغرائز الطبيعية. يجب عليه أن يكبت كبتاً غير طبيعي حيويته الداخلية، وهذا يستهلك من الطاقة أكثر مما يستهلك الاستسلام للدافع.

كنت على الدوام استصعب العلاقات بين الجنسين. والأمر الغريب هو أنك حين تلتقي امرأة نمت معها بضع مرات منذ عشرين أو ثلاثين أو أربعين سنة، فإنها تشعر أنك مدين لها بشيء. ربما أكون مديناً لها بتذكر المناسبة، وأحياناً لا أتذكرها.

إن جيوليتا لها ذاكرة أكثر دقةمن ذاكرتي فيما يخص هذه الأمور. فهي تتذكر أحياناً شيئاً لم يحدث. أظن أن الرجل ينظر إلى الكل، إلى المجموع، إلى الصورة الكبيرة، أما المرأة فهي تنظر أكثر ما تنظر إلى أصغر الأجزاء.

وذات مرة أتذكر أنني كنت مسافراً واتصلت بالبيت. لم تردَّ على الهاتف حتى في وقت متأخر. لم أعرف أين أجدها. تصورت كل ما يمكن أن يحدث لها. ووعدت نفسي . والله أيضاً . أنني لو وجدتها سليمة ومعافاة، لكنت لها الزوج الأمثل. وصلتْ إلى البيت، وردّت على الهاتف.

بعد ذلك لم أصبح الزوج الأمثل، ولكني أعتقد أنني كنت زوجاً جيداً.

هناك أسطورة تقول: إن الزواج يصنع من الاثنين واحداً. والأمر ليس كذلك، إذ إن الاثنين قد يصبحان اثنين ونصف واحد، أو ثلاثة، أو خمسة، أو أكثر.

إن خيبة الأمل عظيمة لأن الواقع مختلف كل الاختلاف عن التلقين.

«وعاشا في سعادة دائمة» عبارة تنتهي بها الحكايات. لا أحد يتحدث عن «السعادة الدائمة» عندما تصبح سندريلا نكدة. ولا يقولون ما جرى عندما شعر الأمير شارمنغ Charming بذلك الارتعاش الجنسي الأبدي، والتوق الجنسي المفاجئ إلى امرأة غير سندريلا.

في حقيقة الأمر، لم أرغب قط في الزواج عندما تزوجت. لقد أحببت جيوليتا، غير أني كنت صغيراً جداً. الحرب جعلت كل شيء يبدو ملحّاً. تسارع كل شيء، والمستقبل كان غامضاً.

ومع أني لم أرغب في الزواج على هذا النحو المبكر، فإني لم أندم على الزواج بها. وعبر سنوات العمر، لم أرغب قط في ألا أكون متزوجاً بها، مع أنها، حسب ظني، قد تأسفت مراراً على زواجها بي.

عشنا أنا وجيوليتا خطبة رومانسية للغاية، وتزوجنا عن حب. وكان زواجنا هو اللقاء السعيد بين الجسد والعقل. كانت قدما جيوليتا دوماً على الأرض، ورأسي كان دوماً في السحب.

وفي فترة متأخرة من زواجنا، صرت زوج يوم الأحد الذي يقرأ الصحف. وخاب أمل جيوليتا، وخاصة لأن شيئاً في خطبتنا أو أعوامنا الأولى لم يهيئها للتغير في موقفي، بينما هي لم تتغير.

لم يكن زواجنا كما تصورتْه. لم يحقق أحلامها في الحياة الشخصية، وكان الأطفال جزءاً مهماً من تلك الأحلام. تاقت إلى منزل، وتوقعت زوجاً مخلصاً. وقد خيبت أملها، أما هي فلم تخيب لي أملاً. لا أعتقد أنه كان يمكن أن أجد زوجة أفضل.

لقد أحببت على الدوام شيئاً فيها هو الأمل الدائم الذي ما فقدتْه قط. تقيم أحياناً في بلاد الجان، ولكنها تقاتل مثل فارس، وليس مثل صبية تواجه محنة، دفاعاً عن تلك البلاد الساحرة ضد هجمات السلاَّبين. وقد ورطتنا هذه الطاقة على الأمل في متاعب مرات عديدة لأنها كانت دائماً تأمل في تغييري. لم تستسلم للمشاكسة والعناد اللذين طبعا سلوكي.

لم أطلب الإيمان إلا عند جيوليتا، ولعل هذا هو سبب عدم احتياجي إلى الدين الشكلي، إذ إن جيوليتا قد حلّت محله.

غضبت جيوليتا عليّ مرة لارتكابي أحد الآثام التي لا أتذكرها فقالت: سنقتسم الشقة، فتأخذ أنت هذا القسم، وآخذ أنا ذاك. ثم شرعت تخطط التقسيم على نحو يمنع أحدنا من العبور إلى أرض الآخر، ويكون لكل واحد حمّام داخل المنزل وخارجه. كانت ساخطة بالفعل.

قلت لها: يا لها من فكرة! فذعرت، وسرعان ما قلت: فكرة مناسبة للسينما. أظن أنني سوف أستخدمها في فيلم.

لم تسرَّها الفكرة، بل زادت من غضبها. ولم تكن في واقع الأمر غاضبة عليَّ، بل على الطبيعة.

كان يزعجني أن تشعر جيوليتا بالغيرة من نساء كانت تعتقد أني على علاقة بهنَّ، ولكني أعتقد أنني كنت سأنزعج أكثر لو لم تَغَـَرْ علي مطلقاً.

وبما أنها امرأة فهي تنجذب بالطبع إلى رجل واحد هو عالمها. ولأن الرجل، من ناحية أخرى، ليس ميّالاً إلى الزواج الأحادي بالفطرة، فإن الزواج حالة وجود غير طبيعية بالنسبة إليه. إنه ظلم يتحمله لأنه تكيف منذ الولادة مع تقبله، إلى جانب الإيديولوجيات السيئة الوظيفة التي نتقبلها كقانون طبيعي، غير أنها في الحقيقة ليست إلا شرعة أناس انقرضوا منذ دهور.

حاولت أن أوضح هذا كله، غير أن جيوليتا لها آراء خاصة في هذا الموضوع متعارضة مع آرائي، وغير قابلة للتغيير مثلها أيضاً.

سمعتُ عن خطة من أجل عقود زواج قابلة للتجديد. في كل سنة تكرر أخذ العهد على نفسك. لم تعجب هذه الفكرة جيوليتا، وأعرف أن الكنيسة الكاثوليكية لن توافق عليها.

لو طُبِّق هذا النظام، لتزوجتُ جيوليتا ثانية، ولكن قد لا تتزوجني هي مرة أخرى. وأعتقد أنها ستفعل. ومن المرجح أنها ستنتزع مني رغماً عني بعض الوعود التي لابد أن تكون أكاذيب، ثم ستوافق، وفي كل عام سنمارس طقسنا.

الذكريات المشتركة أمر مهم. أظن أن أرهب ما يمكن أن يحدث هو أن يطول بي العمر وأفقد الذين شاركوني الذكريات.

كان جيوليتا دائمة القلق عليّ. كانت تتأكد من انسجام جواربي مع ثيابي، ومن جفاف قدميّ حتى لا أصاب بالزكام. إن آلاف الأشياء الصغيرة هي التي تصنع الزواج أو تلغيه في حقيقة الأمر. وحتى حين كنا نتشاجر، كنت أعرف أنها كانت تهتمّ بي.

لا أحد غيرها كان يعني لي أشياء كثيرة في الحياة. غير أن تربيتها الخاطئة،وتربيتي الخاطئة، لم تؤهلانا للزواج، لعالم الحكايات المتخيَّل الذي لا علاقة له بالطبيعة البشرية.

إن الكلمة التي ينبغي الحديث عنها ليست كلمة زواج، بل كلمة ألفة. عندما أتحدث عن جيوليتا، لا أفكر إلا في تلك الكلمة من أجل وصف علاقتنا.

أنا لست بالصديق الجيد، ولا بالزوج الجيد، كما ينبغي للصديق أو للزوج أن يكون. كان جيوليتا تستحق أفضل مني. ربما كنت خير مخرج لها، ولكني لست أحسن زوج.

في مرحلة مبكرة من علاقتنا ذقت مسرّات جديدة، وعانيت أول آلامي الشديدة.

كلما سئلت إن كان عندي أولاد، بادرتُ إلى الجواب دائماً وفي بساطة: لا، أفلامي هي أولادي. على هذا النحو أتخلص من السؤال ومن الموضوع الذي لا أحب التحدث عنه أبداً. وحتى بعد هذه الأعوام، فإن الحديث عن ذلك يعيد إلى الذاكرة ذلك الزمن الحافل بالآلام.

عرفت قبل أن نتزوج أن جيوليتا تريد أطفالاً. وكان ذلك جانباً من تفكيرها. أما أنا فلم أُعِر الموضوع أي اهتمام خاص، ولكني أعتقد أنه لو سألني أحد إن كنت خططت ليكون لي أسرة، لأجبته: طبعاً، ذات يوم.

لم نتحدث كثيراً عن الموضوع. لم نحدد العدد مثلاً. كنا متفقين على أن ننجب أطفالاً، مع أنها كانت أكثر اهتماماً بالموضوع مني. فكرت في وجوب الانتظار حتى تنتهي الحرب. كان يمكن أن أُسحب إلى الخدمة في أي وقت، حتى حين كانت وثيقة التأجيل معي، وبالتأكيد بعد أن ضيعتها. كنت أقضي كثيراً من الوقت متخفياً في الشقة مع جيوليتا، بما أن السير في الشوارع كان خطراً على أي شاب إيطالي ليس في جيش موسوليني، ولم يُرِد أن يكون. ما كان لدينا مال، وفرص العمل كانت محدودة جداً آنذاك.

كنت في الثالثة والعشرين, وجيوليتا في الثانية والعشرين. ومع أنها كانت أصغر مني، فإنها كانت في الحقيقة أكبر. لقد أتت من بيئة مثقفة، لذلك كانت أكثر نضجاً وأفضل ثقافة. عاشت في بولونيا، وميلان وروما، وتعلمت في إحدى جامعات روما. وأعتقد أيضاً أن الفتيات في سن معينة يكنّ متقدمات على الفتيان في أشياء كثيرة.

كان ذلك الزمن زمن الحرب. وكنت أقضي نصف وقتي في محاولات التخفي، لا لأبقى حياً، بل لأكون نكرة. أما النصف الثاني فكنت أقضيه كالأبله في الشوارع محاولاً أن أكون شخصاً ما.

لقد انهار النظام العام . الإدارة والسجلات . انهياراً كارثياً. لذلك كانت الدوريات تضاعف جهدها بحثاً عن الشبان الذين كانوا في سن مناسبة ولا يرتدون الزي النظامي. والرد البسيط على ذلك هو الاختفاء عن الأنظار. ولكن ذلك لم يكن بالأمر الهين بالنسبة لي. كنت شاباً مفعماً بالحيوية، وعليَّ أن أعترف أنني كنت أحمق أيضاً. وفي تلك المرحلة من العمر كنت أعتقد أن الأشياء السيئة هي ما كان يحدث للآخرين. كنت في روما، وما كان في وسعي أن أختبئ إلى الأبد في شقة عمة جيوليتا، إذ كنت أرغب في أن أحقق شيئاً، أن أحرز نجاحاً، والأمر الأكثر إلحاحاً هو أن أتمكن من شراء بعض الطعام للمائدة. لو كنت عاقلاً لما فكرت إلا في البقاء في الشقة، وعدم المغامرة بالخروج منها. ولكني خرجت ذات يوم.

ومن بين كل الأماكن اخترت ساحة إسبانيا للتمشي. كان ذلك المكان أحد الأمكنة التي أحبُّ التمشي فيها. ولو انتبهت لرأيت القلق على وجوه المارة. لم يحذرني أحد، لأنهم كانوا خائفين. لقد أغلق الجنود المنطقة، وكانوا يفحصون أوراق الشبان المدنيين. حالما فهمت ما كان يجري، حاولت الرجوع من حيث أتيت، إلا أني رأيت أن الشارع قد أغلق.

لا مفرّ. لقد وقعت في الفخ. قررت ألا أبدي الهلع، وأن أستخدم براعتي اللفظية للنجاة من هذه الورطة.

ساقونا إلى مدرج في الساحة. كان بعض الجنود المستجوِبين من الألمان، واقتصر دور الإيطاليين على طلب أوراقنا، ووثائق التأجيل.

ما علمته فيما بعد هو أني كنت في شاحنة مع غيري من الشبان الإيطاليين وقد حكم علينا جميعاً. كان عليَّ أن أفعل شيئاً، ولكني لم أعرف ما هو.

قلت في نفسي: لو كانت هذه قصة أكتبها، ماذا كنت سأفعل؟

رأيت ضابطاً ألمانياً شاباً يقف وحده في الشارع. كان يحمل رزمة من الفطائر اشتراها على ما يبدو من محلّ معجنات في شارع كروتشي.

من الراجح أنه كان حسن الذوق للطعام، إذ كانت تلك الفطائر أفضل ما في روما.

قفزت من الشاحنة، وركضت نحوه منادياً: فرتز! فرتز! وعانقته بكل الحرارة المحفوظة للأخ الحبيب المفقود منذ زمن بعيد. تابعت الشاحنة سيرها، ولم تطلق النار عليَّ، وهذا سيناريو آخر لم أفكر فيه إلا فيما بعد. أما السيناريو الأول فقد منحني الجرأة على التمثيل على الرغم من قصره.

فوجئ الضابط الألماني، وسقطت الرزمة من يده. التقطتها وناولته إياها. بدت الألمانية التي تكلم بها معي مهذبة للغاية. لم أفهم أي كلمة، وأعتقد أنه كان يوضح أن اسمه ليس فرتز. وما كان بالإمكان أن يكون كذلك. كنت في ذلك الوقت لا أعرف إلا اسمين بالألمانية هما فرتز وأدولف.

غادرت المكان بأسرع ما يمكن، وأنا أقاوم حافزاً يحفزني إلى الركض. حاولت ألا أبدو مريباً، ولعل ذلك جعلني أبدو مريباً أكثر. حين وصلت إلى جادة مارجوتا Margutta، التفت إلى الوراء التفاتة حذرة، فرأيت بعض المدنيين الإيطاليين يراقبونني في تعاطف واضح، ثم ولّوا الأدبار.

دخلت دكاناً تظاهرت أني أنظر إليه، وبقيت فيه قرابة ساعة. ثم غادرته وعدت لألقى جيوليتا في شقة عمتها. كان شارع مارجوتا شارع الحظ بالنسبة لي، وأظن أن ما حدث في ذلك اليوم قد أثّر في تحركي هناك بعد ذلك بكثير.

كانت التجربة صدمة شديدة. وفجأة تراءت لي الحياة، قصيرة وحافلة بالمآسي المحتملة. أرادت جيوليتا أن نتزوج. كانت تشعر أن الزواج حاجة ملحة، أما أنا فلم أكن أشعر، غير أنني كنت أحبها. وبغتة لم يعد المستقبل المفترض المديد يبدو ذلك اليقين الكامل.

تزوجنا في ٣٠ تشرين الأول عام ١٩٤٣. وعلى بطاقة العرس التي عملتها لها، رسمت طفلاً هابطاً من السماء إلى حياتنا القادمة.

ومما يسّر الأمر وجود كاهن في البناية مخوَّل بإقامة الطقوس. لم يحضر إلا بعض الأقرباء والأصدقاء. أما أبواها وأبواي فلم يعلموا بخبرنا، إذ كانوا في مناطق أخرى من إيطاليا. والهواتف كانت شبه معطلة، كما كان من المتعذر الاتصال من روما بالخارج بسبب الحرب.

لم يحضر عرسنا صديقنا الطيب ألبرتو سوردي Alberto Sordi، لأنه كان يقيم عرضاً في مسرح مجاور، فذهبنا بعد الزواج إلى المسرح. حين دخلنا كان ألبرتو على المنصة. ولما رآنا قوَّى الأضواء، وخاطب الجمهور قائلاً: صديقي العزيز قد تزوج. وأنا أعلم أنه سيُصفَق له كثيراً في حياته، ولكن دعونا الآن نصفق له أول مرة. ثم سلطت الأضواء عليَّ وعلى جيوليتا. كان الاحتجاب. ولا يزال، حالة لا أرتاح إليها كل الارتياح.

وحملت جيوليتا، وكان الحمل أسرع مما كنت أتمنى. ولكن جيوليتا كانت سعيدة، وأنا أيضاً. كنت شديد

الاهتمام بسعادة جيوليتا، وفي ذلك الوقت كانت سعادتها وسعادتي تبدوان شيئاً واحداً. هذا التغير في حياتنا أثار بعض المخاوف، بيد أننا كنا نتوقعه.

وحدث بعد ذلك حادث فظيع، إذ سقطت جيوليتا على مرقاة وفقدت الجنين. رفضت أن تعرف أصبياً كان أم بنتاً. ربما لأن معرفة ذلك كان يمكن أن يجعل الطفل أكثر واقعية. قيل لي: إن الجنين صبي. وكنا نوينا إذا جاءنا صبي أن نسميه فديريكو. لم تجد جيوليتا ما يعزِّيها عن الإسقاط، ولكنها كانت في ريعان الشباب، لذلك تكيفت مع الوضع الطارئ.

كان السبيل الوحيد إلى شفائها من آلامها هو الإسراع في الحمل ثانية.

لا أتذكر أننا خططنا للحمل الثاني على هذا النحو السريع، ولكنه حدث. وأتذكر أنه عندما أخبرتني جيوليتا كنا سعيديْن.

لم نفكر في الحرب التي كانت تسير من سيىء إلى أسوأ، ولا فيما كنت سأعمل من أجل إعالة ثلاثة أنفس. لم نفكر إلا في الطفل.

كنا، أنا وجيوليتا،نعتقد أن واحدنا يعرف الآخر. وأعتقد أن الأمر كان كذلك. كانت معرفة واحدنا الآخر آنذاك أفضل منها بعد عشرين سنة. في أيام الحرب لم نكن قد نضجنا بعد.

ولد لنا صبي، وسميناه فديريكو، ولكنه لم يعش إلا إسبوعين. وعلمت جيوليتا أنها لن تستطيع الإنجاب بعد ذلك. لقد عاش ابننا مدة تكفي لنعرفه ونثق أنه موجود. وزاد هذا من فداحة المصاب، لأنها كانت دائماً تفكر في أن تصبح أماً. عندما تعلم باستحالة شيء، يكتسب ذلك الشيء مغزى يصعب تصوره.

ربما لو توافرت عناية طبية أفضل، ولو توافر الدواء.... في ذلك الوقت لم أدرك أن نقص الأدوية، ونقص الأطباء، قد يجعلان الأمور تختلف بالنسبة إلى طفلي. لو لم تحمل جيوليتا في أثناء الحرب، لربما نجا الطفل فديريكو. ربما ساعدوا جيوليتا، وربما أنجبت أطفالاً أكثر.

إن طفلنا الذي لم يعش قد متّن ارتباطنا من بعض النواحي أكثر من الأطفال الذين كان يمكن أن يولدوا لنا. لم نتحدث عنه، فالحديث عنه مؤلم. غير أن حضوره، أو فقدانه، كان دائماً يلازمنا. لم نتحدث عنه لأن ذلك من شأنه أن يزيد الحزن باستمرار. إن الفاجعة المشتركة، ولاسيما وأنت شاب، تشكل رباطاً قوياً. وعندما يبقى زوجان بلا أولاد معاً، فإن ذلك مردّه إلى أن الرباط بينهما قوي حقاً، إذ ليس للواحد منهما إلا الآخر.

ليس في الحياة أثمن من إقامة صلة مع إنسان آخر.

كنت أنفر من الحديث عن الطفل فديريكو وعن الطفل الذي لم يولد، لأن الناس يقولون: نحن آسفون. وماذا يمكنهم أن يقولوا غير ذلك؟ ولكن تلقّي التعاطف أمر فظيع، فهو يحيي أحزانك، ولا يمكنك أن تطلب من الناس أن يسكتوا.

إن الحسرة هي أسوأ الأشياء. فهي الماضي الذي يشلّك في الحاضر.

يسألني الناس إن كانت حياتي سعيدة، وأقول دوماً: كانت حياتي حافلة. السعادة ليست دائمة، ولا سبيل

إلى الإمساك بها. وفي واقع الأمر، عندما يزداد تشبثنا بها، تبدو في الغالب أنها تتلاشى. ولا يمكن أن نكون سعداء تماماً إلا إذا افترضنا أن السعادة ممكنة، وبما أن ذلك مستحيل، فإن عنصراً من عناصر السعادة لا بد أن يكون مفقوداً، وهذا العنصر هو الطمأنينة.

إن للحياة الحافلة أحزانها أيضاً. أنا لا أعلم ماذا كنت سأعلّم ابني لو بقي على قيد الحياة. ما أعلمه هو أني كنت سأتعلم منه كثيراً. كنت سأتحدث معه لأرى ما يلفت انتباهه. وكنت سأشجعه على متابعة الاهتمامات التي تستهويه. وفوق كل شيء، كنت سأشجعه على الملاحظة. لقد أعانني الرسم على ملاحظة الأشياء. كان عليَّ أن أعرف الأشياء حق المعرفة حتى أتمكن من رسمها.

كنت سأقول له: انخرط في الحياة، ولا تفقد انفتاحك ولا حماستك الطفلية أبداً خلال رحلة العمر، ولسوف تلقى الأشياء في طريقك.

وما كنت سأتحاشاه هو أن أنقل إليه مخاوفي وخيباتي. أعتقد أن الأطفال، بما يتصفون به من براءة وانفتاح على الحياة، لديهم القدرة على التنبؤ بالحياة التي سيعيشونها. وهذا يجري على النحو التالي:

يعيش الطفل تجربة يتعرف فيها إلى جو، إلى حادثة كان يجهلها حتى تلك اللحظة، غير أنها تبدو مألوفة جداً، ومن دون أي سبب، يحسُّ إحساساً قوياً بالانتماء، بالدفء والارتياح والاستئناس. وهذا ما شعرت به عندما اكتشفت السيرك.

يمكن لإنسان ناضج وموثوق أن يساعد الطفل على معرفة الاتجاه، فيجد الطريق مبكراً فلا يضيع. كنت أودُّ أن أؤدي هذا الدور بالنسبة إلى طفلي، دور الصديق الناضج الموثوق.

وعندما أنظر إلى جيوليتا وإلى نفسي الآن، وبعد هذه السنين الطويلة معاً، أستغرب كيف أن معظم حياتنا في الماضي وليس في المستقبل. وأدرك الآن أن ما حدث جعل ما حققناه في عملنا أكثر أهمية لنا نحن الاثنين، ولذلك يبدو أن جوابي كان صحيحاً في نهاية الأمر. وهو أن أفلامنا، وخاصة تلك التي صنعناها معاً، هي أولادنا.

لقد ابتعدت طيلة حياتي عن كل ما من شأنه أن يشعرني بأنني من أصحاب الأملاك، ثم يجعلني رهينة عنده، ويكيِّف نمط حياتي. كنت أسعى على الدوام إلى تحرير نفسي.

ما رغبت قط في أن يكون عندي فسحة كبيرة للأشياء، لأنني كنت أعلم أنني سوف أملؤها. وأعتقد أني لو حاولت دوماً كبت روح التملك عندي لكان ذلك عملاً غير طبيعي. كان يسهل عليّ أن أفعل خلاف ذلك، وأكون كالذين لا يطرحون شيئاً حتى لائحة الطعام، أو قصاصة ورق عليها بعض الخربشات، أو صورة أحد زملاء المدرسة الذي لا تتذكر اسمه.

أظن أن عدم إيماني بالتملك قد نشأ منذ اضطررت إلى مغادرة مسرح الدمى في ريميني، أو ربما عندما رأيت آثار القصف في إيطاليا خلال الحرب العالمية الثانية. رهيب منظر الناس الذين فقدوا أملاكهم كلها. ومن يعش هذه التجربة، لا بد أن تسم سيكولوجيا زمن الحرب شخصيته كلها، مع أنه قد لا يدرك أحداث تلك الحرب

إن كان صغيراً. لعلني ارتحت إلى عدم تملُّك الأشياء، وإلى طرحها قبل أن تؤخذ مني.

إن حلمي الشخصي في العيش الرغيد كان الإقامة في جناح مع غرفة للخدمة في فندق، الفندق الكبير في روما إن أمكن، غرفة مصابيحها ذات ظُلَل من الحرير رائعة، ولون حاشيتها لون الصوف الطبيعي القريب من لون المعكرونة.

وما كان هذا ليوافق جيوليتا، إذ كانت ترغب في أن يكون لدينا منزل، بل منزلان في الواقع، أحدهما في روما، والآخر للعطل والصيف. ومع أننا سكنا دائماً في شقة، فقد كان عندنا أيضاً، ولمدة قصيرة،منزل في فيرجيني نقضي فيه نهاية الأسبوع.

أنا أعلم أنني كنت أحب أن أعيش اللحظة الراهنة بكل معنى الكلمة. وهذا خير من العيش مع تذكارات كثيرة علاها الغبار. الذكريات في الذهن أفضل لأنها لا تحتاج إلى إزالة الغبار عنها، وإذا احتاجت إلى ذلك، فهذا يعني أنني قد نسيتها.

وحتى حين أخذت تقع جرائم كثيرة في روما، كنت أشعر بالطمأنينة أينما ذهبت، لأن الناس كانوا دائماً يقابلونني في الشارع والمقاهي بالتحيات الطيبة الدافئة. ولما كنت أتمشى في ليالي الصيف، كانت شوارع روما . بل روما كلها . تبدو امتداداً لشقتي. أما في أوائل الثمانينات، فقد تغيرت.

حُذِّرت النساء من حمل الجزادين التي تُحمل على الكتف، ونُصحن بالأمساك جيداً بأي جزدان يحملنه، أو من الأفضل أيضاً ألا يحملن حقيبة يدوية على الإطلاق. واقترحت بعض الصحف ألا تحمل المرأة في الحقيبة اليدوية إلا بعض النقود، وعلبة بودرة، وقلم حمرة، وهكذا يظهرن أنهن لا يحملن إلى البيت إلا بعض البرتقالات، وإذ حدث وحملن برتقالتين، فعليهن وضعهما في أعلى الحقيبة. ولكن هذه الفكرة لم تكن عملية جداً، لأن خاطفي الجزادين قد يكتشفون المتاع، ويراقبون النساء ولاسيما حاملات أكياس البرتقال الورقية.

كنت أنصح جيوليتا ألا تخرج وجزدانها يتأرجح من كتفها. وكنت أغضب منها، وكانت تقول: إنه الجزدان الوحيد الذي كان يستوعب كل الأشياء، ولا سبيل إلى حمل كل حوائجها إلا فيه. ثم كانت تخرج وعلى وجهها ملامح الغفلة وعدم الإدراك التي كانت تجلب المتاعب. لم تحمل عادة إلا قليلاً من النقود، لذلك لو حدث شيء، لساءنا فقدان الجزدان فقط، والصدمة بالطبع.

وذات يوم، أخذت جيوليتا معها بعض خواتمها. وأفضل زريْن معدنيين عندي، أخذتها إلى الصائغ للإصلاح. وما إن خرجنا من شارع مارجوتا، وهي تتحدث معي، ناظرة إلى الأعلى كما تفعل دائماً، وقد أذهلتها حماستها البريئة عما حولها، حتى سمعنا أزيز دراجة تجتازنا. كان عليها ولدان، أحدهما مال نحونا واختطف الحقيبة من كتف جيوليتا، ثم انطلقا بعيداً.

صرخت جيوليتا، وعدوت أنا وراءهما، من المرجح أني بدوت كالكنغر.

علا صياحي في الشارع، أنا الذي كرهت دوماً أن أظهر اضطرابي أمام الناس، أو أن ألفت انتباهاً لا مبرر له، رحت أصرخ: توقف، أيها اللص! واللصَّان اللذان ظهر أنهما ليسا جديدين في الخدمة، أخذا يصيحان مثلي، وكأنهما من المطاردين وليسا هما السارقين.

رأيت شرطياً، وحالما استطعت الكلام، وأنا ألهث من إعياء المطاردة، أخبرته بما حدث. كان يمتطي دراجة نارية، غير أنه لم يبادر إلى الملاحقة. قلت له، وأنا لا أزال تحت تأثير صدمة الاعتداء: لقد سرقوا حقيبة زوجتي. فأجابني بلا اكتراث: ماذا يمكن أن أفعل؟ أتعلم كم من الحقائب تسرق في روما كل يوم؟ وما كنت أعلم. وأظن أنه هو كان لا يعلم أيضاً.

قضينا اليوم التالي تحت وطأة الشعور بالارتباك والانتهاك. خطرت لنا كابيريا Cabiria التي فقدت محفظتها مرتين في الفيلم.

عدت إلى البيت عصر اليوم التالي، والتقيت في الطريق شخصاً كأنه أحد أبطال أنطونيوني Antonioni. كان يتكئ إلى جدار، ويقرأ في الظاهر صحيفة. لاحظت أنه كان يحملها بالمقلوب، فارتبت في أمره على الفور.

قال لي وكأن بيننا معرفة نسيتها بالتأكيد: فديريكو! سمعت أن جيوليتا قد فقدت حقيبتها. قلت: وكيف عرفت؟ فقال في لهجة بدت في تلك اللحظة منذرة بالسوء إلى حد ما: كان ينبغي أن لا تستدعي جيوليتا الشرطة. فسألته غير هيَّاب: ولماذا؟ فحدّق في عينيّ وقال: أتريد أن ترجع المحفظة إليك أم لا؟ فقلت: أجل. فقال: أعطني رقم هاتفك. ومع أن الجميع كانوا يعرفون عنواننا في روما، فإن أحداً لم يكن يعرف رقم هاتفنا. وعندما كنت أُسأل عنه، كنت دوماً أقول: تغير الرقم، أو متعطل، أو ليس عندنا هاتف. فكرت قليلاً. كنت أريد استرجاع محفظة جيوليتا، إضافة إلى أن الأمر كان مثيراً للاهتمام....

أعطيته رقم هاتفنا. وفي اليوم التالي رنَّ جرس الهاتف. رفعت السماعة، فسمعت صوت رجل يطلب الكلام مع جيوليتا. أخذتِ السماعة، فقال لها: إن ولداً أحضر له رزمة، وطلب منه أن يهتف لها على هذا الرقم، وقال: إن الرزمة موجودة في حانة في شارع تراستيفيري Trastevere.

توجهتُ فوراً إلى الشارع المذكور آنفاً، ووجدت الحقيبة مع الساقي في الحانة. عرضت عليه مكافأة، ولكنه لم يقبلها.

عدت إلى جيوليتا بالحقيبة، فسرّت بذلك، إذ وجدت فيها كل الأشياء، وخاصة الخواتم التي كانت متعلقة بها. كانت تحب تلك الحقيبة بالذات. وظننا أن ذلك كان منتهى الأمر.

ولكن وصلت رسالة إلى جيوليتا في اليوم التالي. إنها لقصة جديرة بالكاتب الإنكليزي ديكنز. كان في داخل الظرف هذه الملاحظة:

«أعذريني، ياجلسومينا».

إن أكثر اللحظات إثارة للحزن في أفلامي هي اللحظة التي أظهر فيها الأسرة التي اشترت منزل كابيريا، وكابيريا تغادره معتقدة أنها سوف تتزوج. هؤلاء الناس غزاة في نظرها. فمع أنها هي التي باعت المنزل لهم، فإنها كالطفل الذي وافق ثم عدل عن رأيه.

عندما كتبت المشهد، قاومت رغبة ملحة في تحذيرها، في منعها من ارتكاب الخطأ. وبعد أن فات الأوان، وباعت المنزل، حفزني حافز إلى إلغاء ذلك، ولكني لم أستطع، لأن للفيلم حياته الخاصة به.

ذات مرة بلغت إحدى الشخصيات من التطور ما بلغته كابيريا، واضطررت إلى تركها تواجه قدرها.

وحدث هذا فيما بعد في واقع الحياة مع جيوليتا عندما اضطرت إلى التخلي عن منزلنا في فريجيني. كان المنزل مطلبها الدائم، وتمكنت من شراء واحد لها بأموال فيلم «حياة حلوة». ولما أصبحت دريئة لجباة الضرائب الجائرة، واضطررنا إلى التخلي عن المنزل، رأيت تلك النظرة على وجه جيوليتا بعد أعوام من تمثيلها في فيلم «ليالي كابيريا». وفهمت أنها كانت تتصور، كما تصورت كابيريا، أناساً غرباء يسكنون في منزلها الذي لا ينتمون إليه.

٥

وجوه مضحكة للواقعية الجديدة

في حزيران عام ١٩٤٤ احتل الأمريكيون روما. كانت روما آنذاك تعاني نقصاً في الغذاء والطاقة، وتشهد انتشاراً واسعاً للسوق السوداء. وكانت صناعة الأفلام متوقفة، إذ إن إستوديوهات شينيشيتا كانت قد قُصفت، والناس الذين دمّر منازلهم القصفُ كانوا مقيمين هناك مع المهجَّرين، وسجناء الحرب الإيطاليين العائدين إلى بيوتهم. كان النظام العام للحياة منهاراً، وكان كثيرون بلا مأوى وبلا طعام كافٍ. وبما أن جيوليتا كانت مقبلة على ولادة، فقد كان عليَّ أن أجد طريقة لإعالة ثلاثة أنفس. غير أن فرص العمل في السينما أو في الإذاعة أو حتى في مجلة كانت معدومة. لذلك لجأت إلى شغل الطفولة، حيث كنت أرسم صوراً لردهة الانتظار في سينما فولجور، بغية الحصول على بطاقات مجانية. وافتتحنا، أنا وبعض الأصدقاء، حانوت فاني فيس في روما. اخترنا جادة نازيونالي Nazionale لأننا أردنا موقعاً مزدحماً فيه كثير من الأعمال بعيداً عن الشوارع الكبرى. وهناك رسمنا صوراً كاريكاتورية للجنود. كان ذلك المكان ينعم بالأمن خلافاً لغيره لأنه كان قبالة الشرطة العسكرية الأمريكية. وكثيراً ما رأيناهم يهرعون عند إحساسهم بأي اضطراب، على أن فظاظتهم كانت تخلق مزيداً من الاضطراب والشغب.

كان حانوت فاني فيس على الصورة التي تخيلتها للصالون الغربي في أفلام هيوليود. صار ملتقى للمجندين الأمريكين، وقد كتبت اللافتة بالإنكليزية، أو بالإنكليزية التي كنت أتكلمها آنذاك:

احترسْ! إن أشرس رسامي الكاريكاتور وأكثرهم تسلية يعاينونك!

اجلس إذا كنت تجرؤ، وارتجف!

وفهم المجندون قصدنا، وصاروا هم شغلنا بالكلية، ومنهم تعلمت الإنكليزية، إنكليزية الجنود الأمريكيين.

كان لدينا صور مكبرة لمعالم روما الشهيرة من مثل نافورة تريفي،والمدرج،والبانثيون وغيرها. وكان لدينا أيضاً مناظر مقوَّرة للوجوه، وبعضها مضحك مثل منظر صياد السمك الذي يلتقط حورية. كنا ندخل صورة الجندي في المنظر فيبدو كالصياد.

كان بإمكان الجندي أن يدخل رأسه في التقويرة،ويرسل إلى أهله أو صديقته صورة وجهه الفوتوغرافية أو الكاريكاتورية، ضمن صورة نيرون وهو يعزف على الغيتار وروما تحترق. وبدلاً من ذلك، كان في وسعه أن يكون سبارتاكوس وهو يصارع الأسود داخل الحلبة، ويلحق بها الهزيمة. وكان يمكنه أن يكون أيضاً بن هور Ben- Hur في العربة، أو تايبريوس Tiberius محاطاً بالإماء المثيرات. وكل الشروح كانت بالإنكليزية الأمريكية أو القريبة منها قدر الإمكان.

كان مشروعاً مربحاً على نحو خاص لأن الأمريكيين كانوا سعداء. فلقد نجوا من الموت، وهم الذين خاضوا المعارك من غير أن يصابوا، فشعروا أنهم أغنياء، وكانوا كرماء للغاية.

وأعتقد أن العمل في الاختصاص لم يوفِّر لي من المال ما وفَّرته لي إدارة حانوت فاني فيس. فذلك العمل لم يكن ناجحاً للغاية فحسب، بل أتاح لي رؤية الجنود الأمريكيين كما كنت أراهم في الأفلام تماماً. كان يدفعون أثمان الصور، ويتركون حلوانات سخية، إضافة إلى اللحم المعلب والخضر والسجائر.

كانت السجائر مفاجأة لنا، إذ لم ندخن مثلها في حياتنا. ولو دخنا تلك السجائر الأمريكية ذات العلب الرائعة قبل الحرب، لعرفنا جميعنا أن أمريكا لا تقهر.

لا أذكر كم كنا نطلب مقابل الصور الكاريكاتورية. كانت تلك بداية تاريخي الطويل من اللامبالاة حيال ما يُدفع. والرقم الذي أتذكره هو إما قليل جداً وإما كثير جداً. كان تركيزي منصباً على العمل دوماً، على ما أحببت أن أعمله، ولقد دفعت ثمن ذلك،على أني لم أفلح في المساواة بين النجاح والمال. لم أفهم معنى أن آخذ بدل المال جلد حيوان مسكين يمكن أن ترتديه جيوليتا، أو ماسةً إن كنت أعجز عن رؤية الفرق في الجمال بين جيّد الماس ورديئه...

ذات يوم جاءني رجل وأنا أرسم. كان يبدو شاحباً هزيلاً وكأنه من النازحين أو سجناء الحرب. عرفته على الرغم من قبعته المسحوبة إلى أسفل وياقة معطفه المقلوبة إلى أعلى، ووجهه الذي لم يظهر منه إلا القليل. لقد كان ذلك الرجل روبرتو روسيلليني Roberto Rossellini.

أدركت أنه لم يأت لأرسمه. أشار إلى أنه يرغب في الحديث إليّ، وجلس ينتظرني حتى أنتهي من عملي. لم تعجب الجندي الصورة التي رسمتها له، وجدها غير مرضية، فاحتدَّ عليَّ، وكان يشرب، غير أن أصدقاءه زجروه. وقلنا: إنه غير ملزم بالدفع، ولكن أصرَّ على الدفع، ثم ترك حلواناً يزيد على ثمن الصورة.

عندما هدأ الاضطراب،دخلنا، أنا وروسيلليني إلى القسم الخلفي من الحانوت. لم أستطع أن أتصور سبب مجيء روسيلليني إلى حانوت فاني فيس، إذ لم يكن لنا أي زبائن إيطاليين. كان الإيطاليون يشترون المواد الغذائية من السوق السوداء، وليس الرسوم. وروسيلليني كان من الموسرين والمهتمين بالثقافة العالمية في روما. خطر لي أنه سيشتري حصة من حانوت فاني فيس. كان روسيلليني رجل أعمال حصيفاً. ولا بد أنه كان أكثرحصافة من أن يهتم بحانوت محدود المستقبل مثل حانوتنا من المرجح أن يحكم عليه بالإخفاق مع نهاية الاحتلال الأمريكي لروما.

لم أعرف أنه قد أتى ليغير حياتي، ليعرض عليّ كل ما أردته في الحياة حتى قبل أن أعرف ما كنت أريد. وماذا لو كنت خارج الحانوت؟ أعتقد أنه كان سينتظر، أو يرجع. أعتقد...

جاء روسيلليني ليطلب مني كتابة سيناريو فيلم اتخذ فيما بعد عنوان «مدينة مفتوحة». أخبرني عن مخطوط أعطاه إياه الكاتب سيرجيو أميدي Sergio Amedei عن كاهن عذَّبه الألمان. وقال: إن كونتيسة ثرية سوف تدعم العمل. لقد أحبَّت النساءُ روسيلليني. ولم أفهم في ذلك الوقت سرَّ افتتانهن به، غير أني الآن أفهمه. لقد كان هو مفتوناً بهنَّ. النساء يعجبهن الرجل الذي يبدي اهتماماً بهن. إنه يقع في الشبكة التي يظنّ أنه هو الذي نصبها. كانت شؤون الحب والأفلام، الأفلام وشؤون الحب، هي حياة روسيلليني.

اشتغل روسيلليني على المخطوط، ولكنه قال: إنه محتاج إليَّ، وكان ذلك إطراءً كبيراً لي. ثم أضاف قائلاً: بالمناسبة. وهذه كلمة تجعل المرء يحترس على الفور. سألني وهو عند الباب – تلك اللحظة التي كثيراً ما يجري فيها أهم أقسام الحديث – إن كنت أقدر على إقناع آلدو فابريزي Aldo Fabrizi، وهو أحد أصدقائي، بأن يؤدي دور الكاهن. لم تكن الأمور آنذاك مختلفة عما هي عليه الآن فيما يخص قيمة الاسم بالنسبة إلى شباك التذاكر. شعرت بالخيبة لأني لست وحدي المطلوب. غير أني بلعتها وقلت: لا توجد مشكلة.

ومع ذلك حدثت مشكلة، إذ إن الفكرة لم تعجب فابريزي. كان يفضل أن يبقى ممثلاً هزلياً. والقصة كانت كئيبة ومؤلمة، وليست في رأيه ما كان الجمهور يتوخَّاه وهو يعيش تجارب مروعة ومؤلمة كالتي كان روسيلليني ينوي إظهارها على الشاشة. إضافة إلى ذلك، ماذا لو عاد الألمان، والمال لم يكن كافياً؟

كان لقاء فابريزي أحد اللقاءات الهامة في حياتي. كان شخصية لو لم أعرفها لاخترعتها. اتفق أن التقيه أول مرة في مقهى، وكان كلانا قد قصده وحده. وبما أننا كنا جارين للمقهى، فقد لحظ واحدنا الآخر، وأخذنا نتحدث.

دعاني فابريزي إلى مطعم. لعله اعتقد أني جائع حين رأى نحولي. وكان على حق، إذ كنت جائعاً بالفعل، ولكن ليس لأني لم أكن أكتسب المال الكافي في ذلك الوقت،بل لأني كنت جائعاً على الدوام. كانت شهيتي قوية، ومهما أكلت، فإن الناس كانوا يشعرون بالحاجة إلى إطعامي.

تمشينا في الليل، وكلانا كان يحب التمشي في الليل. كان حسن الصحبة، فكهاً، وقد طاف إيطاليا مؤدياً في الفودفيل. ومنه عرفت كل شيء عن المسرح الحي في الأقاليم. وفيما بعد هو الذي أتاح لي فرصة المشاركة في عمل فيلم Avanti Ce` posto، فكتبت له السيناريو، وكان ذلك أول رصيد واقعي لي في هذا المجال. ومع أن اسمي لم يظهر على الشاشة، ولم يظهر على وثائق تسجيل الفيلم، فقد اعتُبرت فجأة كاتب سيناريو. لقد اشتغلت بالأفلام منذ عام ١٩٣٩، ولكن شغلي اقتصر على التنقيح، وإدخال العناصر الكوميدية. إن تلك الأفلام كلها منسيّة، وهذا ما أرجوه. غير أن فيلم Avanti Ce` posto حقق نجاحاً كبيراً، فقدمت لي عروض كثيرة لكتابة مواد للأفلام الكوميدية.

وبما أنني التقيت روسيلليني كصحفي، أو ربما كواحد يحاول أن يكون صحفياً، كان ينبغي أن أتعاطف مع أولئك الذين كانوا يتعيشون من الورق والقلم.

عدت إلى روسيلليني، وأوجزت له ما دار بيني وبين فابريزي. قلت في بساطة: يريد مالاً أكثر. وتبين أن ذلك كان صحيحاً. باع روسيلليني الأثاث العتيق ليعطي فابريزي ما أراد، وكنت أنا مشاركاً في المشروع، على أن تلك المشاركة لم تكن من باب الاعتراف بي ككاتب سيناريو لامع. منذ ذلك الوقت انتميت إلى الواقعية الجديدة.

تعلمت شيئاً من روسيلليني وهو أن الإخراج يمكن أن يقوم به أي إنسان. وهذا لا يقلل من شأن روسيلليني الذي كان إنساناً غير عادي. فما يقصده هو أنك إذا أردت أن تعمل شيئاً، فمن المفيد أن تلقي نظرة إلى الذين

يعملونـه، لأنك عندما ترى أنهم بشر، على الرغم من كل شيء، تدرك أن ما يعملونـه يمكن أن يتحقق،والأمر يشبه مقابلة فيلليني والقول: حسناً! إنه ليس بالشخص غير العادي! إذا صنع أفلاماً، فأنا أستطيع صنعها. ما نقله روسيلليني لي كان شعوراً، وذلك الشعور كان حبه لإخراج الأفلام، وهذا ساعدني على إدراك حبي أنا للإخراج.

عندما التقيت السينمائيين أول مرة بغية إجراء مقابلات معهم، ثم بعد أن اشتغلت بالمخطوطات، لم أدرك فوراً أن الوسط السينمائي هو المكان الذي سأجد فيه التحقق والسعادة، أو ما دعاه تنيسي وليامز: «موطن القلب». لم أعثر على معنى للحياة إلا حين عملت مع روبرتو روسيلليني في الأربعينات.

فهمت في وقت مبكر أنني مختلف عن الآخرين. وأدركت أنني سوف أُعتبر إما مجنوناً وإما مخرجاً سينمائياً. والترف في كونك مخرجاً هو أنه يجوز لك أن تسبغ الحياة على ما تتخيل.

أحلامنا هي حياتنا الحقيقية. والتخيلات والهواجس ليست الواقع الذي أحياه فقط، بل هي المادة التي صُنعت منها أفلامي.

كثيراً ما دعيت بالمجنون. والجنون شذوذ، لذلك لم أعتبر ذلك إهانة. فالمجانين أفراد، وكل واحد منهم تستحوذ عليه فكرة خاصة. يبدو لي أن صحة العقل هي أن نتعلم كيف نحتمل ما لا يُحتمل، أو كيف نستمر بلا صراخ.

سحرتني فكرة مشفى الأمراض العقلية على الدوام، وقد زرت بعض المشافي، ووجدت نوعاً من التفرد في الجنون نادراً فيما يُسمّى عالم العقل الصحيح. إن الامتثال الجماعي الذي ندعوه صحة العقل يثبط التفرد.

وما حال بيني وبين صناعة فيلم عن الجنون حتى فيلم «أصوات القمر» Voices of The Moon هو أن بحثي فيه جعله يبدو واقعياً جداً. وقد حزنت واكتأبت كثيراً، إذ لم أستطع أن أحافظ على حاسة التخيل. كنت مهتماً بالتفرد في غرابة الأطوار، وفي تكيّف المعوّقين إعاقة لطيفة وسعيدة، غير أني لم أعثر على ذلك في عالم الجنون الواقعي.

تسنَّت لي فرصة مراقبة مشفى للأمراض العقلية، فرأيت أناساً لا يجدون سعادة في جنونهم، بل تستحوذ عليه بلا انتهاء كوابيسهم الخاصة. لم يكن الأمر كما تخيلت. كان أولئك المرضى أسرى تعذيب عقولهم، وسجنهم ذاك كان أفظع من الجدران التي احتجزتهم. ما كان في مقدوري احتمال مواصلة العمل شهوراً في مشروع كهذا، ولا كان هذا المشروع مما عملت. ربما كان بالإمكان أن يقوم به أنطونيوني أو برغمان.

ما صدَّني في حقيقة الأمر كان حادثة صغيرة مع فتاة صغيرة. إن تعميماً من مثل: مات آلاف البشر في الحرب، قد يكون من السهل تجاوزه على نحو ما أكثر من فقدان شخص محدد تعرف أنه كان حياً ومات.

أُخذت إلى غرفة صغيرة معتمة. في البداية لم أرَ أحداً إلا فتاة صغيرة كانت في الداخل. قيل لي: إنها مصابة بالمنغوليا، وقد فقدت سمعها وبصرها. كانت مثل كومة صغيرة، ولكن ما إن أحسَّت بي حتى أطلقت صوتاً مثل صوت الجرو. ولما لامستها اتضح لي أنها تحتاج إلى عناية رقيقة، ودفء، وإنسانية. فكرت لحظة،

وأنا ممسك بها، في الجنين الذي أسقطته جيوليتا، ماذا لو..؟

استحوذ عليَّ التفكير في تلك الفتاة منذ ذلك الوقت، وتساءلت عن المستقبل الذي كان ينتظرها، ولكن لم أحاول أن أعرف، وأعتقد أن السبب هو أني كنت أعرف الجواب حق المعرفة.

ولم أستطع إلا بعد أعوام عديدة أن أقارب موضوع الجنون، ولم أفعل ذلك إلا لأن ما تناولته كان الجنون الشاعري وليس الفعلي.

خلال الحرب العالمية، والفترة التي أعقبتها، كنت أكتب في المطبخ لأدفئ نفسي قرب موقد الطبخ. وقد يكون لذلك تأثير في كتابتي يومئذٍ. وإن صحّ هذا، فإني أتركه لأولئك الذين يحبون التأمل في الماضي، وأنا لا أحب أن يبدد طالب أيام شبابه في كتابة أطروحة عن «كتابات فيلليني في المطبخ».

كُتب فيلم «مدينة مفتوحة» خلال أسبوع، وكان ذلك أحد الأعمال المشتركة على طاولة المطبخ. اشتُهرت ككاتب وكمساعد مخرج، وكنت جديراً بالشهرة، غير أن أحداً لا يعطيك ما تستحق. أما روبرتو فما كان بخيلاً بأي شيء.

كان روبرتو وأخوه رنزو يستطيعان وهما صبيّان أن يدخلا مجاناً إلى أكبر دور السينما وأفضلها، وذلك بواسطة والدهما الذي كان بنَّاء كبيراً أشاد عدداً من كبريات دور السينما في روما. وكان روبرتو لا يذهب إلى السينما إلا ومعه جمع غفير من الأولاد.

عملنا فيلميْ «مدنية مفتوحة» و«بيزان» paisan بعد تحرير القوات الأمريكية لإيطاليا، وحصلنا على ٢٠٠٠٠ دولار مقابل فيلم «مدينة مفتوحة»، وهذا قد يساعد على تكوين فكرة عن الرواتب التي كنا نتقاضاها. أنا شخصياً ليس عندي فكرة عما دُفع لي آنذاك. ما باليت بالمال قط طالما قدرت على الاستمرار. كنت أعمل ما أريد ومع من أريد.

اتصفت هذه الأفلام بالأسلوب الوثائقي، وكان في بعضها خشونة متعمدة. وهذا الأسلوب سُمّي بالواقعية الجديدة، وقد أمْلت الضرورة تطوره بسبب نقص الأفلام والنقص في الأشياء جميعاً آنذاك في إيطاليا. فالكهرباء كانت تأتي متذبذبة حين كانت تأتي. كانت الواقعية الجديدة ميلودراما، ولكنها فُهمت على أنها الحقيقة، لأن ما كانت تعرضه الأفلام من أحداث كان قد وقع منذ وقت قصير أمام عيون الجميع في الشوارع.

الواقعية الجديدة كانت الأسلوب الطبيعي في إيطاليا عام ١٩٤٥، وأي شيء آخر كان غير ممكن. فلما كانت إستوديوهات شينشيتا خرائب، كان عليك أن تصور فيلمك في مكان واقعي مضاء بالضوء الطبيعي، هذا إذا حالفك الحظ وحزت على فيلم. إنها شكل فني اخترعته الضرورة. كان الواقعي الجديد، في الحقيقة، هو أي شخص عملي أراد أن يعمل.

إن فيلم «بيزان» هو حكاية حافلة بالأحداث عن تقدم الأمريكيين في إيطاليا خلال الحرب العالمية الثانية، وهو يمثل لحظة بالغة الأهمية في حياتي. فلقد أتيحت لي فرصة متابعة العمل مع روسيلليني الذي أثَّر في حياتي بالتأكيد، فتعلمت أشياء كثيرة عن صناعة الأفلام، وشاهدت إيطاليا، وأماكن لم أرها من قبل. التقيت

إيطاليين لم أعرفهم قط، ورأيت دمار الحرب العالمية الثانية وكوارثها، وبدت الحرب لي أكثر مباشرة منها أيام وقوعها. هذه الصور غدت جزءاً من حياتي.

أدى السفر مع روسيلليني عبر إيطاليا إلى نمو وعيي السياسي، وأدركت إلى أي حد أضلنَّا النظام الفاشي. كانت أهوال الحرب بكل أبعادها ظاهرة أكثر في أماكن أخرى غير روما. وأدهشتني روح التفاؤل السارية في الناس الذين عانوا، ولكنهم كانوا يعيدون بناء حيواتهم. وتعرفت أيضاً إلى وجود اللهجات المتعددة، وأشكال الكلام المتعددة في إيطاليا. وبدأت أدوّن ملاحظات في أسطر أو عبارات أو كلمات. كانت التجربة شبيهة بامتلاء رئتيَّ بالأكسجين.

ثمة أناس يدخلون إلى حياتك، ولسبب أو لآخر، يكون لهم دور مهم فيها. كنا على وشك الانتهاء من فيلم «مدينة مفتوحة» عندما تعثر جندي أمريكي في كبل لنا في الشارع. تتبع الكبل حتى وصل إلينا، وقال: إنه منتج أفلام. قبلنا ما قال وصدقناه، ثم أريناه الفيلم. أعجب الفيلم ذلك الجندي الأمريكي الذي كان اسمه رودني جيجر Rodney Geiger، وقال: إنه فيلم يستطيع أن يعرضه في أمريكا. وأعطاه روسيلليني طبعة، وروسيلليني كان يثق بالآخرين، وكذلك كنت أنا في تلك الأيام. وفيما بعد تبين أننا كنا محظوظين بالسذاجة التي تصرفنا بها.

لم يكن الرجل منتجاً في واقع الأمر، إلا أن النجاح أتى من ثقتنا الساذجة. أخذ الجندي جيجر الطبعة إلى نيويورك وعرضها على شركة Mayer Burstyn التي توزع الأفلام الأجنبية. وسرعان ما اشترتها الشركة على الرغم من رداءة نوعيتها. كانت صفقة جيجر مربحة، فراسل روسيلليني، وأخبره أنه سيموّل فيلمه التالي، وأنه يمكنه إرسال نجوم من أمريكا إليه، وأظن أن روسيلليني طلب لانا تيرنر Lana Turner.

ورجع جيجر إلى إيطاليا مصطحباً بعض الممثلين المجهولين، وبعض المعدات السينمائية الجديدة الأكثر قيمة بالنسبة إلينا.

لو اقترب أحد من الشارع نحونا بعد أعوام لارتبتُ به أكثر، ومن المرجح ألا أثق به إن كان غريباً تماماً عليّ. ولو حدث ذلك لأغلقت بابي في وجه الحظ، وهزمت ملاكي الحارس. ولعلني فعلت ذلك أحياناً في الأعوام التالية.

كان روسيلليني شخصية آسرة. ولما عملت معه، أدركت أن صناعة الأفلام هي بالضبط ما أردت القيام به. وقد شجعني لاعتقاده أن السينما شكل فني في مقدوري إتقانه. كان أكبر مني، ويتقدمني في كثير من النواحي.

وبما أنني أحببت السيرك دائماً،فقد رأيت تشابهاً بين السينما وبينه. وكان أعظم أحلامي وأنا صبي هو أن أكون مخرج سيرك. أنا أحب ما فيهما من خيال وارتجال.

بُني فيلم «المعجزة» The Miracle على قصة من القصص التي سمعتها في طفولتي. وكان روسيلليني قد صنع فيلماً مأخوذاً عن قصة كوكتو Cocteau «الصوت الإنساني» la Voix humaine، واحتاج إلى فيلم قصير آخر ينسجم معه. ولو عرفوا أن الحكاية من تأليفي، لما أسرتهم. كان أساسها قصة واقعية حدثت في جامبيتولا

الواقعة في إقليم رومانيا Romagna حيث قضيت وأنا طفل عطلة الصيف مع جدتي.

قلت: إن القصة لكاتب روسي عظيم اخترعت أنا اسمه، وأنها مبنية على أحداث جرت في روسيا. لم يرغب أحد في الاعتراف بأنه كان يجهل اسم ذلك الكاتب العظيم الذي سرعان ما نسيت اسمه. كانت روسيا وقتئذ متألقة ومكتنفة بالغموض أكثر منها في هذه الأيام، ولذلك كان من السهل عليّ أن ألفت انتباه الجماعة.

أُعجبوا بالقصة كلهم، وعزموا على أفلمتها فوراً. ثم إن الإعجاب بالقصة ازداد، وأرادوا أن يعرفوا اسم الروائي الروسي العظيم الذي أغفلوه. ولم أتذكر الاسم الذي اخترعته. سألوني عن أعمال أخرى له معتقدين أن وجود قصة جيدة يعني وجود المزيد. وكان عليَّ أن أعترف في نهاية الأمر، ومع ذلك ظلوا معجبين بالقصة كثيراً.

إن قصة فيلم «المعجزة» تتضمن شخصية قد تكون غجرية وقد لا تكون. كانت جامبيتولا قرية ذات غابات، وقد أحببتها لأنني أحببت جدتي أكثر من أي إنسان في العالم. كانت جدتي في ذلك الوقت أهم شخص في الدنيا بالنسبة لي. لم أستطع تصور الحياة من دونها. فلقد شعرت أنها فهمتني وأحبتني مهما كان ذلك الحب. لقد قضيت أسعد أوقات طفولتي معها في جامبيتولا خلال تلك العطل الصيفية. وهناك كنت أتحدث مع الحيوانات. كنت أتحدث مع الخيول والمعزى والكلاب والبوم والخفافيش. لكم تمنيت أن تجيبني، غير أنها لم تفعل.

كانت جدتي تضع دائماً وشاحاً أسود على رأسها. لا أعرف لماذا. ولم يخطر لي أن أسأل. كنت أظن أنه جزء منها. كانت تحمل عصا وتهزّها في وجوه الرجال الذين كانوا يشتغلون في أرضها. كان يعاملونها دائماً باحترام شديد.

حكت لي مرة قصة من عندها. إنها تشبه قصة «أمير الضفادع»، إذ إن القصة كانت عن «أمير الفراريج». كنت صغيراً جداً، ومع ذلك فإنني إذا أكلت الآن فروجاً، ينتابني قلق من أن أكون قد أكلت أميراً. فهو إما قد قُضِي عليه وإما سيعود إلى الحياة في داخلي. بعد أن روت جدتي القصة، تعشيت فروجاً، وأصابني صداع شديد. وضعتني أمي على السرير ونصحتني أن أنام حتى يزول الصداع. لم أصدقها. لم أقل لها ما كان يقلقني. ظننت أن الفروج قد تحول إلى أمير في معدتي.

كانت جميع الحيوانات في القصة مشخصة، وجدتي أسبغت عليها الطابع الإنساني. كانت تقول عادة: «صوفيا عاشقة»، وصوفيا كانت واحدة من الخنازير. أو تقول «أنظر! إن جيوسيب غيرى»، وجيوسيب كانت ماعزة. وعندما كانت تشير إليها، كان يتضح أنها على حق. كانت جدتي تمتلك قدرات خاصة من مثل التنبؤ بالجو، والنفاذ إلى قلب الولد الصغير الذي كان أنا.

كان الغجر يأتون عادة إلى الغابات في الصيف. وهناك ظهر رجل طويل وسيم شعره جعد أسود، ليس شعر رأسه فقط، بل شعر صدره أيضاً. كانت تتدلّى من حزامه سكاكين جعلت جميع الخنازير في الجوار تزعق عند اقترابه، وكذلك النساء. كن خائفات ومفتونات به بالكلية.

كانت جاذبيته ساحرة. ورأى الجميع أن الخطر الذي كان يمثّله لا حد له. فهو الشيطان متجسداً. ونُبهت

أنا إلى الابتعاد عنه، وإلا وقع لي أمر رهيب. تخيلته يغرز إحدى سكاكينه في جسدي، ويغزلني في الهواء فوق رأسه، ثم يشويني على سفود ويتعشاني. وذات مرة وجدت شعرة سوداء في نقانق قدمتها إليّ جدتي، وحسبتها من شعر طفل وقع في يديّ ذلك الغجري الخطر.

وكان في القرية امرأة ساذجة فارقت عصر الشباب، إلا أن حب هذه الشخصية الساحرة استحوذ عليها إلى حد الجنون. كانت مثيرة للشفقة، ولكن القرويين احتقروها، أو تجاهلوها في أحسن الأحوال. وهبتْ نفسها لذلك الرجل، وأنجبت منه طفلاً، وادعت أن ذلك وقع من غير جماع، وأنه كان من المعجزات. وبالطبع لم يصدقها أحد.

ولما عدت بعد عامين، رأيت الولد الصغير يلعب وحده. كان كبيراً بالقياس إلى سنه، وجميلاً، وكان حادّ النظرة طويل الأهداب. وقد سماه أهل القرية ابن الشيطان.

أسرتْ مخيلةَ روسيلليني هذه الفكرةُ لقصة فيلم «المعجزة»، وفكر في أن أؤدي دور الشاب، وأن تؤدي آنا مانياني Anna Magnani دور الفلاحة الساذجة التي تعتقد أن الشاب هو القديس يوسف. وارتأى روسيلليني أن يكون للشاب الذي سيبدو قديساً شعر ذهبي فاتح. وكان شعري آنذاك كثيفاً فاحماً، فاقترح أن أصبغه. وعندما سألني إن كنت أرغب في أداء الدور لم أتردد لحظة، أما حين سألني إن كنت أرغب في صبغ شعري فقد ترددت، غير أني وافقت فيما بعد.

ضرب روسيلليني لي موعداً في صالون تزيين للنساء. وكان ذلك بداية غير مفضلة بالنسبة لي. اتفقنا على اللقاء في مقهى قريب من صالون التزيين بعد أن أصبغ شعري وأصير أشقر الشعر.

انتظر روسيلليني وانتظر. شرب الكثير من القهوة، وقرأ الجريدة غير مرة، ثم غادر المقهى ليرى ما حدث لي. وجدني مختبئاً داخل الصالون وقد اكتسب شعري شقرة ذهبية غير مستحبة. كانت الصبغة ظاهرة جداً بحيث إنني عندما غامرت بالخروج ناداني بعض الشبان في الشارع ساخرين: ريتا! أهذا أنتِ؟ وكانوا يعنون ريتا هيوارث Rita Hayworth.

أسرعت عائداً إلى الصالون، والسخريات والنداءات تتبعني: ريتا العزيزة، ألا تخرجين لنراك؟

واتضح لنا أنه لا بأس من تصوير الشعر بالأبيض والأسود. وفيما بعد كان روسيلليني يبهجه أن يخاطبني بين حين وآخر باسم ريتا، وذلك لاعتقاده أنني ما رأيت فكاهة فيما جرى. وفي مقابل مشاركتي في «المعجزة»، فاجأني بأول سيارة أمتلكها. كانت سيارة فيات صغيرة.

أتاح لي فيلم «المعجزة» الفرصة لأعرف كيف يشعر الممثل، أو حتى النجم، إذ إن دوري الصغير في الفيلم قد جعل مني نجماً. إنه لأمر رائع أن يتركز نظر العالم عليك. فأنت كل شيء، وبالغ الأهمية، والجميع يقدمون لك ما تشتهي، ويراقبون حركة أهداب عينيك، وحركة يدك التي لا تكاد تحسّ، كأنك مغنٍ عظيم، أو رئيس الجمهورية.

يفكر الآخرون عنك، ويسرفون في ملاحظتك، ويعنون بك كل العناية. وهذا الهزل لم أشهد أكثر منه في حياتي. ولا عجب أن يغني الثعلب في بينوتشيو Pinocchio أغنية يتمنى فيها حياة الممثلين.

الممثلون أطفال مفسدون نحن أفسدناهم، وذلك بسبب لحظة الامتياز التي تتسلط فيها الأضواء عليهم على الأقل. كان صعباً أن أصدق ما كان يجري. كان في وسعي أن أجلس من غير أن أنظر فأجد كرسياً تحتي. كانت رغباتي كلها تُستبق، فكان يكفي أن أبدي رغبة في التدخين حتى تُشعل لي سيجارة. وشعرت أن ما عليّ إلا أن أصفق حتى تُستدعى العبيد وحتى الإماء. كنت متردداً في اختبار ذلك. لقد شعرت كأنني إمبراطور أو فرعون.

التقيت مانياني أول مرة وأنا اشتغل بالكتابة لفيلم Campo dei fiori عام ١٩٤٣. لحظتُها ولكنها لم تعِرْني أي اهتمام. كنت نحيلاً جداً آنذاك، وكان من العسير أن تراني. كانت نظرات الناس تجتازني أو تخترقني. كانت منهمكة مع روسيلليني يومئذ، وأنا ما كنت أحداً. كل واحد يلي روسيلليني لم يكن أحداً.

كانت مانياني معروفة بأنها تطلب كثيراً من الجنس وتحصل على ما تطلب. ولكني لا أعرف إن كان ذلك صحيحاً. لم أرها تعرض نفسها على أحد. كانت تتحدث عن الجنس حديثاً مبتذلاً في أكثر الأحوال، ولكن ذلك كان متناسباً مع شخصيتها، ولذلك لم ينفِّر أحداً أن يكون عندها ما عند رجل من روح الفكاهة. ووجدت أنا ذلك مضحكاً، ولكنه غير دالّ على فساد الذوق. إذا تعمد أحدهم أن يصدمك فإن محاولته لا تحقق غايتها تماماً. بدأت مانياني مغنية ماجنة، وكانت مؤدية شاملة مستعدة للقيام بأي شيء بغية لفت الانتباه. كانت تتقن رقصة قصيرة ترقصها بالسر، وتؤدي فيها دور رجل منتصب القضيب، وتستخدم لذلك أي شيء في المتناول يفي بالغرض إذا دسّته تحت ثوبها أو سروالها. قد يكون مفاجئاً أول مرة. ولكن بعد أن تراه عدة مرات، فإنه لا يستدعي انتباهك إلا قليلاً، بل يبدو مملاً. غير أن مانياني لم أرها مبتذلة قط.

كان مسلكها معي طبيعياً، مع أنها كانت تؤدي بعض الأدوار القصيرة في أفلامي من حين إلى آخر. وكلما سمعت بأني أوزّع الأدوار في فيلم جديد، أعلمتني على طريقتها بأنها جاهزة، ولكن من أجل أداء دور في الفيلم. قيل: إنها عندما تتحدث عن الجنس، يكون قصدها الإثارة، مع أني لم أفهم حديثها على هذا النحو في أي وقت.

وقيل: إنها تغوي الرجال على طريقتهم، فتبادر إلى نيل من تشاء وما تشاء. وقيل: إنها كانت تعرف كيف تطلب، وكانت مهيأة لرفض أي رجل لا يقبل إلا بعد تهيئته. كل ما أعرفه هو أنها لم تطلب مني قط. ربما أدركت آنذاك أن حياتي كانت تشغلها جيوليتا بالكلية.

أحب أن تشعر المرأة بالحماية وهي معي، ولم أشعر أني أمتلك القوة الكافية لحماية مانياني إلا في النهاية عندما كانت مريضة.

كانت غير عادية. وعندما ماتت حدَّت عليها كل القطط الشاردة في روما. كانت خير صديقة لها. ففي وقت متأخر من الليل كانت تحضر الطعام للقطط من أفخم مطاعم روما.

كان دورها في فيلم «روما» آخر ما أدّته لي. كانت تعرف أنها مريضة، ولكننا لم نتحدث عن المرض، كانت ممثلة، وكانت أسعد أوقاتها هي أوقات العمل. بعد وفاتها كنت أحياناً أقدم الطعام للقطط في مارجوتا

وأقول للقطط: كرمى للراحلة مانياني! وبالطبع كانت تلك القطط من جيل آخر لم يعرف قطط مانياني ولا مانياني، ولكن ذلك لم يكن مهمّاً.

في عام ١٩٤٦ سلَّمني روسيلليني مخطوطاً صغيراً للنظر فيه. كتب المخطوط كاهنان لم يكونا يعرفان شيئاً عن فن المسرح فضلاً عن الكتابة للسينما، ولكنهما كانا يعرفان كثيراً عن تاريخ الكنيسة. كان الموضوع حول القديس فرانسيس الأسيسي Francis of Assisi وأتباعه. وقال لي روبرتو: إنه راغب في عمل فيلم قصير على أساس المخطوط، غير أنه يلزمه بعض التنقيح. ومن الواضح أن ذلك كان يحتاج إلى عمل كثير، لذلك سألني إن كنت مستعداً للقيام بذلك.

بعد قراءة المخطوط رفضت أن أنقحه رفضاً قاطعاً. فقال: هل تعمل مساعد مخرج. فقلت: نعم

ثم أعطاني المخطوط لأعيد صياغته. وفيما بعد أخذ عنوان «أزهار القديس فرانسيس».

لماذا اختار هذا الموضوع؟ إن نظرته إلى الدين ظاهرة في «مدينة مفتوحة» و«بيزان» و«المعجزة». كان يحترم احتراماً صادقاً رجال الدين في الوقت الذي كان يرتاب فيه بإخلاص المؤسسة الدينية. كان يعجب على نحو خاص بالتدين الورع للمسيحيين الأوائل. ولعل ذلك هو السبب الذي دعاه إلى عمل هذا الفيلم. ولعله كان يحاول أن يسترضي المراقبين الكاثوليك الذين أغضبتهم علاقته المكشوفة مع أنغريد برغمان.

لماذا شاركتُ في مغامرة كهذه؟ يمكن القول: إني اعتبرتها تحدياً وفرصة.

والحقيقة هي أني أردت أن أعمل، ولاسيما مساعد مخرج، ومع روسيلليني خاصة. لقد كان موهبة عظيمة، وأنا أحببته كإنسان.

يجب ألا يُفهم من ذلك أني تلقيت عروضاً كثيرة. فالجادة لم يقف عندها أي طابور، وحتى لو حدث ذلك، لما كان أحد من الواقفين يماثل روسيلليني، لأنه ما من أحد كان مثل روسيلليني.

القصة تعوزها الحركة والحياة، والشخصيات غير مقنعة، والموضوع أبعد من أن يصدقه الجمهور المعاصر، إلا أني عرفت حتى في تلك الفترة من الشباب أن هناك فائدة من تلقّي مخطوط رديء، إذا كان واضحاً أن تحسينه أمر ممكن.

أقنعت ألدو فابريزي بأن يظهر في دور صغير هو دور الطاغية، الفاتح البربري. وقد ابتكرت المشهد من أجله خاصة. والحقيقة هي أني بذلت جهداً كبيراً لأجعله مشهداً رائعاً حتى نظل صديقين. أما بقية الممثلين فكانوا غير محترفين، وعليَّ أن أعترف بذلك أحياناً. كانت تلك هي الواقعية الجديدة في مظهرها غير المرغوب فيه.

إن مَشاهدي المفضلة هي مع الراهب جونيبر وجون البسيط اللذين حاولا امتحان صبر القديس فرانسيس. ليس من السهل إنجاز ذلك. وعلى الرغم من تحذيرات القديس فرانسيس للراهب جونيبر ألا يفهم تعاليمه حرفياً، فإن الراهب المتحمس يرجع إلى الدير في ملابسه الداخلية بعد أن أعطى رداءه إلى متسول بدا أنه أحوج منه إليه.

ما أزال أذكر كم سرَّني مشهدي في معسكر البرابرة، إذ بدا لي رغم طابعه الخيالي واقعياً إلى حد ما، وقريباً من أسلوب كوروساوا، فيما يخص ما يمكن أن نتخيل حدوثه في القرن الثالث عشر. تذكرت هذا المشهد وأنا أعمل «ساتريكون» Satyricon، مع أن المرحلة مختلفة. والممثل الذي أدى دور الكاهن في هذا المشهد أدى أيضاً دور رجل البوليس الخاضع للكهنة في «جولييت والأشباح» بعد نحو خمسة عشرعاماً.

أنا في الحقيقة لم أحبذ اعتماد مخطوطات كتبها آخرون، مع أني أقرُّ بأني خسرت بعض القصص الجيدة التي عُرضت عليَّ فيما بعد بسبب هذا الموقف المتحيز. كانت أفكاري الخاصة أكثر من قدرتي على التنفيذ. وأعتقد أن ذلك كان أنانية من جانبي، لا لأن أفكاري كانت تبدو أكثر جاذبية فقط، مثلما تبدو أفكارنا جميعاً لنا، بل لاعتقادي أنني قادر على تنفيذها بانفعال أقوى. كنت أستطيع أن أعايشها، وأضفي عليها الوحدة، لأنها انبثقت مني. وكان يمكنني أن أحقق أعلى درجة من التفاهم والتآلف مع شخصياتي التي كنت أعايشها بكل معنى الكلمة طوال خطوات العمل حتى تنجز ما قُدِّر لها في مواجهتها للجمهور. عند ذاك كنت أتركها لقدرها مثل إرسال طفل إلى المدرسة. لقد بذلت ما استطعت من جهد، وكنت جمهورها الأول. وعندما كانت تمضي إلى دور السينما، كنت لا أقدر على مساعدتها على منافسة البُشار، وفي دنيا غلاف قطعة الشوكولاتا المتجعد.

أتذكر لحظةً أعرف أنها كانت نقطة انعطاف في حياتي، كان روسيلليني يعمل في غرفة صغيرة مظلمة محدقاً إلى الموفيولا The Moviola. لم يشعر بي حين دخلت، كان تركيزه شديداً إلى حد الاندماج في تلك الشاشة.

كانت الصور على الشاشة صامتة. فكرت في روعة رؤية فيلمك صامتاً بحيث تكون المرئيات هي كل شيء.

شعر بي، وأشار إليّ من غير كلام أن أقترب وأشاركه التجربة. أظن أن تلك اللحظة قد صاغت حياتي.

٦
الأبله والمخرج

بعد الحرب العالمية الثانية ظننت أن الكتابة يمكن أن تؤمن لي أسباب المعيشة، في حين كانت جيوليتا تعمل ممثلة في الإذاعة والمسرح. وفي تلك الأيام لم تكن الكتابة للسينما تدرُّ على الكاتب مالاً كثيراً، لذلك كان لابد من العمل المستمر. فإلى جانب عملي مع روسيلليني، كتبت لكل من بترو جيرميPietro Germi، وألبرتو لاتوادا Alberto Lattuada اللذين جمعني بهما آلدو فابريزي.

كان لاتوادا يستكتب توليو بنيللي Tullio Pinelli الذي لم أقابله، مع أن واحدنا عنده علم بالآخر. وذات يوم رأيته عند بائع صحف فقلت: أنت بنيللي وأنا فيلليني، مقلداً في ذلك طرزان من غير أن أضرب صدري. كان أكبر مني وأكثر تجربة، ولكن سرعان ما انسجمنا. تحدثنا عن كل أفكارنا الخاصة بالأفلام. وأتذكر أنني قلت له: إن لديَّ فكرة ستلازمني طيلة حياتي الإبداعية، وهي قصة رجل يمكنه أن يطير تماماً كما في «رحلة ج. ماستورنا».

كان أول فيلم عملته مع لاتوادا هو «جريمة جيوفاني إبسكوبو» (عُرف أيضاً باسم «استسلام الجسد»). أظن أن شيئاً مما كتبت قد ظهر على الشاشة، غير أني لست متأكداً. وما عملته أعجب لاتوادا، فاقترح أن أحاول شيئاً آخر، وأعطاني فكرة للعمل عليها. تحولت فيما بعد إلى فيلم «بلا رحمة»، أول فيلم مثَّلت فيه جيوليتا. لم تكن النجمة، غير أنها نالت جائزة الوشاح الفضي في البندقية على أدائها.

انسجمنا تماماً، أنا وجيوليتا، مع لاتوادا وزوجته مارلا ديل بوجيو، الممثلة الشعبية في الأفلام الإيطالية. وذهبت مع لاتوادا لمشاهدة فيلم «عائلة أمبرسون العظيمة» The Magnificent Ambersons. ارتبكت، إذ إني لم أعرف أنني كنت أشاهد جزءاً من الفيلم فقط. والآن أستطيع أن أفهم كيف كان يشعر أورسون ويلز عند قطع كثير من فيلمه. وهذا ما حدث معي مراراً.

أراد لاتوادا أن يشكل شركة إنتاج خاصة به، ودعينا أن وجيوليتا إلى المشاركة. رغبنا في التحرر من المنتجين، وكانت هذه فرصة لنصبح نحن منتجي أفلامنا. وأنشأنا شركة كابتوليوم فيلم Capitolium Film، وكان أول وآخر فيلم لنا هو «أضواء حفلة المنوعات» Variety lights. انهمك في العمل بنيللي، وإنيو فلايانو Enno Flaiano الذي عرفته من خلال مارك أويليو. وكانت تلك بداية تعاون مهم.

وبما أن مساهمتي في فيلم «أضواء حفلة المنوعات» كانت أكثر من مجرد الكتابة، اقترح لاتوادا أن نتقاسم الإخراج. وفي حين كانت تلك إشارة كريمة ونادرة من مخرج معروف، شعرت بأني اكتسبت سمعة مساعد مخرج. ولقد سئلت مراراً عمن أخرج الفيلم بالفعل. هل يجب أن يُعدَّ أحد أفلامي أم أحد أفلامه؟ كلانا يعتبره واحداً من أفلامه، وكلانا على حق، وكلانا فخور به.

كان دوري في الكتابة مهمّاً. إن معظم الفيلم قائم على ملاحظاتي لمسرح المنوعات الإيطالي. لقد أحببت

دوماً هذا النوع من المسرح المفعم بالحياة، وأحببت المؤدّين في الأقاليم. وكان دوري مهماً في توزيع الأدوار، وتدريب الممثلين. وكان لدى لاتوادا خبرة عظيمة في الإخراج السينمائي، لذلك كان دروه مهماً في هذا المجال. كان بالغ الدقة في التخطيط، وهذا ما كنت أفتقر إليه. أنا أفضل العفوية. ورغم هذا الاختلاف في المزاج، فقد أنتجنا في اعتقادي فيلماً جيداً، مع أن أحداً لم يذهب إلى مشاهدته.

أنا متعاطف مع شخصيات فيلم «أضواء حفلة المنوعات» لأنهم أرادوا أن يؤدوا استعراضاً. إن مستوى المنافسة ليس هو المهم. وأنا متضامن مع كل من يطمح إلى إقامة استعراض. إن أفراد الفرقة الصغيرة يحلمون بالمجد، ولكن ليسوا مؤهّلين لذلك. والممثل الأبله يرمز إلى هذه الحالة. فهو يؤدي أداءً فيه صدق وحماسة . الأشخاص في الفيلم مثلنا نحن الذين صنعناه.

لقد اعتقدنا أننا نملك المؤهلات الفنية، وكذلك فعلوا هم. مؤهلاتنا ليست أفضل من مؤهلاتهم. نحن خسرنا كل أموالنا. وبما أن مساهمة لاتوادا أكبر من مساهمتنا، فقد كانت خسارته أكبر. غير أن خسارتنا كانت أهم من ذلك بكثير، إذ إننا لم نكن نملك كثيراً من المال، ولم نكن لنتحمل أي خسارة.

كنت متخوفاً جداً عندما قاربت فيلم «الشيخ الأبيض»، مع أن أفلمته تبدو الآن هادئة بالمقارنة مع ما واجهت في أفلامي اللاحقة. ولكن المستقبل كان خافياً عليّ آنذاك، وأنا لم أحسن استشراف المستقبل قط، وأنا لا أحسن حتى استشراف الحاضر.

بعد «أضواء حفلة المنوعات» وثقت بقدرتي على إخراج فيلم كامل وحدي. ولكني لم أعرف كيف ستجري الأمور في الواقع حتى تبنيت المسؤولية، والتزمت بها فعلاً. كان الطموح إلى ذلك عملية ذهنية، ولكن حين جاء وقت العمل، وقعت في شدة وضيق. اضطرب نومي، فكنت أستيقظ عدة مرات في الليل. ولما اقترب موعد التصوير لم أستطع النوم مطلقاً. كثر تناولي للطعام، وقلَّت استطابتي له.

شعرت بالوحدة، إذ كنت أنا المسؤول بالكلية وقتئذٍ، ولا سبيل إلى التخفي، كما كان الحال سابقاً مع الاشتراك في كتابة مخطوط مجهول المؤلف، ومع تقاسم مسؤولية الإخراج. ماذا لو أخفقت؟ كنت سأخذل جميع الذين وثقوا بي.

لم أعلمهم بما ساورني من عدم ثقة بالنفس. كان عليَّ أن أقود العمل بأقل ما يمكن من الأخطاء حتى يسلموا أمرهم إليَّ. ولو شعر الممثلون أن الشخص المفترض أن يثقوا به كان يفتقر إلى الثقة بالنفس،لأسيء إلى فيلم «الشيخ الأبيض ». لم أشارك أحداً في شكوك نفسي حتى جيوليتا، مع أني لم أستطع إخفاء توتري عنها تماماً. ولما خرجت من البيت في أول أيام التصوير، وقفت بالباب لتودعني بقبلة، وما كانت القبلة عادية، بل ملتهبة العاطفة تُعطَى عادة قبل أن أمضي إلى مغامرة قد لا أعود منها.

شعرت كالداخل في معركة عند أول احتكاك مباشرة مع البشر. أين كنت سأذهب لو أخفقت؟ كنت سأغادر روما، وهذا المصير كان أسوأ من الموت.

انتابني الهلع، وشعرت بالانهيار.

أصررت على ألبرتو سوردي أن يقوم بدور الشيخ الأبيض، وعلى ليوبولدو تريست أن يقوم بدور العريس، وهذا زاد المصاعب المألوفة في إخراج أول فيلم، ذلك أن سوردي كان يُعتبر ممثلاً يؤدي أدوار شخصيات معروفة، ويفتقر إلى السحر الذي يستقدم الناس إلى دار السينما، وتريست كان كاتباً مجهولاً من الجمهور. في ذلك الوقت لم يتصور أحد أن سوردي سيغدو نجماً كبيراً. أما باقي الممثلين فكانوا لا يتصفون بالجاذبية الكافية، ولا يروّجون التذاكر. غير أني كنت عنيداً حتى في هذه المغامرة الأولى الهشة التي كنت فيها وحدي. كنت مضطراً إلى متابعة ما اعتقدت. وعلى هذا المنوال كانت أموري تجري دائماً.

كان سوردي هو الذي اتخذ دور أوليفر هاردي في الطبعات الإيطالية المدبلجة لأفلام لوريل وهاردي، وكان قد فاز في مسابقة أداء هذا الدور. وهذا كان فألاً حسناً بقدر ما يتعلق الأمر بي. ولما التقينا وجدته قريباً مما توقعت، على الرغم من انعدام التشابه بينه وبين هاردي. كان بالنسبة لي صوتَ هاردي. وفي الأعوام اللاحقة تساءلت: كيف هو صوت هاردي في الحقيقة؟ ولما سمعته يتكلم أخيراً، بدا لي كأنه ينتحل صوت غيره. قلت: أين سوردي؟ أريد سوردي.

نحن نحيا في عالم المظاهر أكثر مما نحيا في الواقع، في الشرنقة التي تعودناها.

لو رفضت أن يمثل ألبرتو سوردي في «الشيخ الأبيض» وفي «المتسكعون»، لكان ذلك بالنسبة لي مثل رفض أوليفر هادري.

كان سوردي آنذاك مؤدياً بارعاً في العروض الحية في روما، والتي سبقت العروض السينمائية. هناك إحساس بالجمهور يطوره المؤدّي من خلال الأداء أمامه، وهذا الإحساس الخاص يرافق المؤدي. وحين يمثل فيلماً تظهر هذه الحساسية حيال استجابة الجمهور. إن الأداء أمام الكاميرا براعة مكتسبة أكثر من أي شيء آخر، والمخرج يستطيع التحكم في ذلك.

أما القدرة على الوصول إلى الناس الذين سيكونون في مرحلة لاحقة الجمهورَ الذي من أجله صُنع الفيلم، فهي فن. وهذا الفن تجلّى في الطريقة التي استطاع سوردي الوصول بها إلى الناس ونحن في موقع التصوير.

عندما أشعر بشيء شعوراً قوياً، فلا بد أن أفعله على طريقتي. أدنو من الوضع، وألتقي بالآخرين، ثم أقول في نفسي: يجب أن تتوصل إلى تسوية. ستعمل بعض ما تريد، وتعطي الآخرين شيئاً مما يريدون. يجب أن تكون منطقياً ومعتدلاً. ستختار أهم شيء في نظرك، وعند ذلك لا سبيل إلى التنازل. أما فيما يخص التفاصيل، والأمور غير الأساسية، فعليك أن تكون متسامحاً. عليك أن تدرك أن المال يهمّهم.

وفي اللقاء يقول أحدهم: لا أظن أنه ينبغي أن يكون في جيب الممثل منديل. عند ذاك أعود إلى عنادي وأنا في الثانية من العمر. قالت لي أمي غير مرة: إنني لم أتغير مطلقاً.

إن فكرة «الشيخ الأبيض» تحتاج إلى بعض التوضيح. ففي ذلك الزمن كانت شائعة في إيطاليا القصص المصورة للكبار، والتي كانت تستخدم الصور الفوتوغرافية بدلاً من الصور الكاريكاتورية. كانت تلك القصص معروفة باسم فونيتي Funnetti، وأي فيلم عنها كان يعتبر ذا إمكانات «تجارية».

كانت فكرة عمل فيلم طويل عن فونيتي قد اقترحها أنطونيوني الذي أنجز فيلماً قصيراً ورائعاً عن هذا الموضوع منذ سنوات خلت. ولكن أنطونيوني رفض إخراج الفيلم عند المباشرة بالعمل. وكذلك فعل لاتوادا.

وبما أننا كنا شرعنا، أنا وبنيللي، في كتابة المخطوط، أخبرت بعض المنتجين باستعدادي لإخراج الفيلم. وبدأت العمل مع منتجين وافقوا بالأصل على العمل، ولكنهم رفضوا استثمار أموالهم مع مخرج شاب غير مكتمل الرصيد.

لم يتقبلوا أي فكرة وكأنما نصف رصيد أقل من عدم وجود رصيد على الإطلاق. كان الوضع يتلخص في كيفية الشروع في العمل وأنت غير مستعد لذلك. كان عندي ميل إلى الإخراج، وكنت على يقين أني عثرت على العمل المطلوب، وأخيراً وافق لويجي روفيري Luigi Rovere، الذي كان منتج أفلام بيترو جيرمي، على منحي الفرصة. لقد أعجبه فيلم «أضواء حفلة المنوعات»، واعتقد أنني قدأصبح جيرمي آخر. وهكذا بدأت عملية الشروع في فيلم مع منتج، وإنهائه مع منتج آخر، ولم تتوقف حتى فيلم «ثمانية ونصف» حين ارتبطت مع أنجيلو ريزولي Angelo Rizzoli الذي عملت له أكثر من فيلم.

كان من المفترض أن ينتج روفيري فيلمي التالي «الطريق»،غير أنه أعرض عن الاشتراك في الفيلم لأنه أعتقد أن فكرته لن تجعل منه فيلماً تجارياً. أما المنتج لورنزو بيجوراري Lorenzo Pegorari، الذي أعجبته فكرة الفيلم، فقد شجعني على عمل فيلم ((المتسكعون)) أولاً، بينما كنت أنا أبحث عن ممثلة أصغر وأكثر جاذبية من جيوليتا لتقوم بدور جلسومينا Gelsomina . لم يكن لبقاً على الإطلاق عند إعلامي بذلك. إن الدراما وراء العدسات كثيراً ما كانت أشد من الدراما أمامها.

انخرطنا، أنا وبنيللي، في العمل، فخلقنا وضعاً يتواصل فيه أناس الواقع مع شخصيات فونيتي، والموديلات التي تؤدي أدوارها. فاقترح هو زوجين ريفيين قادمين لقضاء شهر العسل في روما. كانت الفكرة ملهمة، وحالما بدأنا العمل، كنت قادراً على تصور نهاية الفيلم فعلاً. امرأة تهيم سراً ببطل من أبطال فونيتي، في الوقت الذي يُرتَّب فيه لقاء بين أسرة الزوج وعروسه، والذهاب إلى مقابلة مع البابا. وراقتني فكرة الريفييْن البرجوازييْن في روما. فتماهيت معهما في الحال، كنت أعرف أن بعض الناس يعتبرونني ريفياً، وإلى حد ما كانوا على حق.

ومهما يظن القروي الإيطالي أنه هيأ نفسه جيداً من أجل زيارة روما، فإن الواقع الذي يلاقيه عند الوصول إلى مدينة كبيرة كاسح. ظلت أمي طيلة حياتي تحكي لي ولأخي ريكاردو عن روما التي تتذكرها وهي فتاة. لقد أصبحت ذكريات أمي هي آمالي.

ومما كنت أتذكر، أخذت أكتب قصة الزوجين الجديدين القادمين إلى روما تماماً كما قدمتُ إليها في ذلك اليوم الذي لن أنساه. يبدو اليوم الأول لي دائماً وكأنه البارحة. العروس تأتي إلى روما أول مرة، أما العريس فله أقرباء فيها، ويريدها أن تلقاهم. مقابلة البابا رتبها عمُّ الزوج الذي يبدو أنه من أصحاب النفوذ. تذكرت أن مثل هذا اللقاء كان حلماً من أحلام أمي وهي في روما، وهكذا أعطيت شخوص القصة حلمها. وزمن القصة، كما تخيلتها، لا يتعدى اليوم الواحد. وخلافاً لاعتقاد كثير من الناس، فإن التحديد، ولاسيما في السينما، كثيراً ما يحفز

المخيلة أكثر مما تحفزها الحرية الكاملة.

وخلال الساعات الأربع والعشرين هذه، يواجه الزوجان أزمتهما الأولى. فالعروس واندا Wanda شاكرة لله نعمة الزواج، ولكنها تتخيل بطلاً أكثر رومانسية من زوجها. كان ليوبولدو تريست، بوجهه الكوميدي الرائع، يلائم دور إيفان Ivan، الزوج الذي تقدره واندا ولكنها غير متعلقة به. إن إيفان مستقر وثري ومحترم ولكنه بالتأكيد ليس عنيفاً. وما يميزه هو حاجته الدائمة لأن يكون قرب قبعته. في البداية، عندما يصلان إلى محطة القطار في روما، يضيّع الاتجاهات حين يكاد يفقد قبعته في غمرة تنزيل الأمتعة. وهو طيلة الوقت لا يشعر بالأمان التام من غير رمز الأصول البرجوازية الصغيرة. وحتى حين يخلو مع عروسه في غرفة الفندق لا يشعر بالارتياح إلا إذا عرف أين القبعة.

خطرت لي فكرة إيفان وقبعته عندما سألني ليوبولدو عن شخصية إيفان نفسه. وبما أنه كان كاتباً، فإن اهتمامه كان يختلف عن اهتمام الممثل. كان يعتمر قبعة جميلة آنذاك. وحين لحظتها قلت: إيفان من النوع الذي يهتم باللياقة، فهو يأخذ قبعته حتى إلى الحمام خوفاً من أي طارئ، لذلك لن يضبط أبداً من دونها. أصبحت القبعة تصف شخصية إيفان.

أما واندا فهي مدمنة قصص مصوّرة في الخفاء،مثلها مثل كثير من النساء الإيطاليات في ذلك الوقت. فالقصص الرومانسية التي تقرؤها في الريف هي ما تتوقعه من الحب والزواج. وهي في الحقيقة متيمة بأحد شخوص القصص الذي يزعم أنه الشيخ الأبيض. إنه أحد نماذج فالنتاين. وقد أدى دوره على أكمل وجه ألبرتو سوردي، صاحب المواهب الكبيرة التي لم ينتبه إليها أحد نسبياً حتى ذلك الوقت. إن أمنية واندا المكتومة هي أن تلتقي الشيخ الأبيض، ورداً على رسائل الإعجاب يبعث إليها رسالة يدعوها فيها إلى زيارته إذا ما جاءت إلى روما. وتفهم هي الرسالة فهماً جديّاً، ولا تدرك أنها رسالة شكلية. تذهب إلى لقاء الشيخ الأبيض من غير إعلام زوجها، وتغيب عنه يوماً كاملاً. وإيفان من اللياقة بحيث لا يخبر عمه أنه لا يعرف إلى أين ذهبت زوجته، لذلك يقدم توضيحاً ضعيفاً بأنها مريضة في غرفة الفندق.

وفي أثناء ذلك تنقطع واندا عن العالم مع الشيخ الأبيض في محل للتصوير على الشاطئ. ويتبيّن لها أنه مجرد قبعة،مثل إيفان. فما إن يخلع الشيخ الأبيض قلنسوته حتى يتحول إلى إنسان عادي، بل أقل من عادي في الواقع، وبدلاً من أن يكون أكبر من الحياة تجده أصغر منها.

يمكن أن تكون القبعات دليلاً جيداً على الشخصية. إن ماسترورياني يصبح مخرجَ أفلامٍ في «ثمانية ونصف» باعتماره قبعة مثل قبعتي. أنا ألبس قبعات، ولكن ليس بغية إبراز شخصيتي، بل من أجل إخفاء شعر رأسي الخفيف. تعوَّد ماسترورياني ارتداء واحدة هو نفسه بعد أن أقنعته بأن شعر رأسه يجب أن يكون خفيفاً في فيلم «جنجر وفريد» Ginger and fred. وأظن أنه صار لا يخلع قبعته إلا عند النوم عندما بقي شعره على حاله.

واستفدت أيضاً من كتابة المخطوط من الانطباعات التي تركتها في ذهني القصص التي نشرتها في مجلة مارك أوريليو، وأضْفيتُ أفكاري الخاصة على القدر الذي يحكم قصص الغرام: حبُّ الشباب في مواجهة الواقع الحلو المرير، شهر العسل المكَّدر، الخيبات الملازمة للزواج المبكر، واستحالة الاحتفاظ بالأحلام الرومانسية

المبكرة.

ثمة صورة تظل عالقة في ذهني منذ الأعوام الأولى في روما هي صورة رجل السلطة وهو يستجوبني.

كانت تلك واحدة من محاولات عديدة لتجنيدي خلال الحرب العالمية الثانية. استجوبني رجل في الزي العسكري، وإلى جانبه سكرتير كان يطبع سريعاً ما كنت أقوله على طابعة تحدث جلبة مثل جلبة رشَّاش. شعرت كأن كلماتي كانت تُنْصب أمام فرقة الرمي، وتعدم عند التلفظ بها. أوحت إليَّ الصورة بمشهد مخفر الشرطة عندما يذهب إيفان إلى هناك بحثاً عن الأشخاص المفقودين من غير أن يكشف وجود زوجته وسطهم.إن ما يشعر به من ظلم حين يعرض نفسه لسلطة ذوي الزي الموحَّد هو ما شعرت به تماماً. لقد أعطيته إياه. خلال الحرب، كنت أتخيل أن الناس يلاحقونني.

إن التماثل، والانتظام الصارم، عدوَّان لي. لم أحب في أي وقت أن أفعل نفس ما كان يفعله غيري في آن معاً. حتى ممارسة الحب ليلة السبت لم ترقني بتاتاً. وبالطبع هناك استثناءات.

رفضت الاعتقاد بأن الآخرين لهم سيطرة عليَّ، ولاسيما على عقلي. وكرهت أن أرى أي حركة تحولنا إلى مجتمع نِمال. أتذكر أني رأيت وأنا شاب مجموعات من الشبان سائرة في صفوف منتظمة مثل أسراب السمك. كانوا متوافقين مع نمط اللباس السائد إلى حد التماثل حتى حين كان زيهم غير موحد. ياللصغار المساكين! كلما دعت الحاجة . موكب جنازة، أو عرض، أو سوى ذلك . كانت مجموعة منهم تصطف معاً في زيها الأسود القصير. ما كان لديهم أدنى فكرة عن سبب وجودهم هناك، فلقد أُمروا أن يفعلوا ذلك، وليس لهم من خيار إلا الانصياع. لم يفقدوا آباءهم وحسب، بل انتزعت منهم سماتهم الشخصية.

إن المشهد القصير الذي تظهر فيه جيوليتا في دور كابيريا، البغيّ الصغيرة الطيبة القلب التي تحاول أن تطيّب خاطر إيفان عندما يظنّ أنه قد ضيّع زوجته، إن ذلك المشهد كان ذا أهمية بالنسبة إلى مصير جيوليتا في التمثيل، وبالنسبة لي كمخرج. كانت رائعة، وكفَّ المنتج عن القول: إنها غير قادرة على أداء دور جلسومينا. وبالطبع أوحى هذا المشهد إليّ بفيلم «ليالي كابيريا». إن كابيريا هي شقيقة جلسومينا المسكينة الضائعة، إذا صحت العبارة.

إن «الشيخ الأبيض» هو أول فيلم وضع موسيقاه نينو روتا Nino Rota. كانت علاقتنا الطويلة التي صنعتها المصادفات السعيدة قد بدأت خارج شنيشيتا وقبل أن نتعارف. لحظت رجلاً ضئيلاً غريباً ينتظر الحافلة في غير مكان الانتظار. كان يبدو سعيداً وغافلاً عن كل شيء. شعرت أني مرغم على الوقوف والانتظار لأرى ما سيحدث. كنت متأكداً أن الحافلة سوف تقف في مكانها المعتاد، وأننا سوف نركض حتى ندركها، وكان هو متأكداً مثلي أنها سوف تقف حيث كان واقفاً. أظن أننا كثيراً ما نؤكد صحة ما نعتقد. وكانت دهشتي كبيرة عندما وقفت الحافلة أمامنا تماماً وركبنا معاً. ودامت صحبتنا حتى وفاته عام ١٩٧٩. لن يكون هناك شخص مثله أبداً. كان إنساناً مطبوعاً.

أريت روسيلليني طبعة من طبعات «الشيخ الأبيض» قبل أن أوزّعه. كان مشجعاً للغاية، وكان هذا يعني كثيراً بالنسبة لي. كنت أحترمه كمخرج، وثناؤه في هذه اللحظة المبكرة على عملي في السينما كان بالغ الخطورة.

بعد ذلك بقليل قلت له: إنني آمل أن أقدر ذات يوم على رد الجميل. فقال: إن ذلك يمكن أن يتم إذا شجعت شخصاً آخر. وذات يوم، حين أصبح أحدَ أهم المخرجين الإيطاليين، وهذا أمر مؤكد، عليَّ أن أتذكره وأساعد من هم أصغر مني.

مع فيلم «بيزان» علمت أنني أريد أن أكون مخرجاً سينمائياً. ربما فكرت في أن السينما هي مستقبلي وليس الصحافة، ولم أتأكد أنني مخرج سينمائي إلا مع فيلم «الشيخ الأبيض».

القسم الثاني

فديريكو فيلليني

صناعة الأفلام والحب سيّان

أُسبغ كثير من الأهمية على أعمالي المتسمة بالسيرة الذاتية، وعلى استعدادي للإفضاء بكل شيء. وأنا لا أقدم تقريراً دقيقاً عن تجاربي، بل استخدمها إطاراً للعمل. فاهتمامي ليس بالتحدث عن سيرتي الذاتية، لأن ما أكشفه عن نفسي بالكلام على واقع حياتي أقل مما أكشفه عنها بالكلام على المستوى الأدنى، مستوى أهوائي وأحلامي وأخيلتي. ها هوذا واقع الإنسان العاري. من السهل أن تكسو نفسك من الخارج، ولكن من الصعب أن تغطي باطنك. أعتقد أني حتى لو عملت فيلماً عن كلب أو كرسي، لكان سيرة ذاتية إلى حد ما. وكيما أُعرف معرفة عميقة وشخصية، لا بد من معرفة أفلامي، لأنها انبثقت من أعماقي، وأنا مكشوف تماماً فيها حتى أمامي أنا. وخلال إخراج أفلامي، أجدني أفكر في فيلم، وتخطر لي أفكار لا علم لي بها سابقاً. فما يلتمع في خيالي يكون الكشف فيه، تكون الحقيقة العميقة للباطن. لعل هذا نوع من الطب النفسي الخاص بي.

إن صناعة أفلامي عمل شبيه بالمقابلات الذاتية.

إذا رأيت كلباً يعدو، ويلتقط كرة طائرة بفمه، ثم يأتي بها مزهواً، فهمت كل ما يمكن أن تعرفه عن طبع الكلب، وطباع البشر أيضاً. فالكلب سعيد ومزهوّ لأنه يستطيع القيام بحيلة خاصة، ومطلوبة، ومقدّرة. وهذا سيؤدي إلى حب وطعام فاخر. وكل واحد منا يبحث عن حيلته الخاصة في الحياة، الحيلة التي تنال التصفيق. والذين يجدونها منا هم أصحاب الحظ الحسن. أما أنا فإني مخرج سينمائي.

لا أستطيع تخيل العمل من غير مشاعر طيبة وبيئة مواتية حولي. ولا أحب أن أعمل وحدي، فأنا أحتاج إلى العمل مع أناس أحبهم، يمكن أحياناً أن أحتمل واحداً لا أحبه إذا كان قوي الشخصية. إن أي علاقة هي في الواقع خير من عدمها. حتى المرأة الملتحية لها جمالها الخاص. وأنا رجل سيرك قبل كل شيء، لذلك أحتاج إلى تكوين أسرة صغيرة. كلنا نحتاج إلى جو إيجابي، ونحتاج إلى الثقة بأنفسنا، وبإبداعنا الوشيك. إن جو التصوير يجعل كل شيء أليفاً على الفور، وفي موقع التصوير يصبح كل واحد عضواً في الأسرة.

أشعر بالارتياح حالما يتشكل طاقمي. أشعر معه كأنني كريستوفر كولومبس وهو مبحر لاكتشاف عالم جديد، غير أن غايتنا نحن ليس اكتشاف هذا العالم بل خلقه. يحتاج طاقمي أحياناً إلى تشجيع، وعليَّ أحياناً أخرى أن أكون قوياً لأجبرهم على مواصلة الرحلة.

لقد رغبت دائماً في عمل فيلم عن أمريكا. وأودُّ القيام بذلك عن طريق إعادة بناء أمريكا في شنيشيتا.

وسبق لي أن تصورت مثل هذا المشروع سينمائياً في فيلم «المقابلة» Intervista، حيث أنوي إعداد ما يحتاجه فيلم عن نيويورك في بداية القرن العشرين يقوم على رواية «أمريكا» للكاتب المعروف فرانز كافكا. هناك أسباب عديدة تجعلني أميل إلى العمل في إيطاليا، وفي روما طبعاً، ولاسيما في شنيشيتا، علاوة على آلاف التفاصيل التي لن أحصل عليها في مكان آخر. وأهم سبب هو الجو الحميم الذي أجده في مركز شنيشيتا المثير للعاطفة، والذي يتيح للإلهام أن يزدهر.

العاملون معي في موقع التصوير هم أسرتي. كنت لا أرتاح كل الارتياح مع أبويَّ وأنا طفل، وحتى مع أخي. أما أختي فكانت من جيل آخر، بحيث إنني لم أعرفها إلا بالغة راشدة. أعتقد أن عالم الفيلم يجب أن يماثل عالم السيرك، حيث يكون الترابط بين السيدة الملتحية والأقزام وفناني الطرابيزات والمهرجين أقوى من الترابط بينهم وبين إخوتهم وأخواتهم الذين يعيشون حياة مدنيّة بعيداً عن السيرك.

تعرضت للنقد لأني لا أعمل أفلاماً إلا لإرضاء نفسي، وهذا النقد مبرر لأنه صحيح. ولكن هذه طريقتي الوحيدة التي أستطيع أن أعمل بها. إذا صنعت فيلماً إرضاء للناس جميعاً، فإنك لن ترضي أحداً. أعتقد أن عليك أن ترضي نفسك أولاً. وإذا عملت ما يرضيك، فذلك هو أفضل ما يمكنك أن تفعله، وكل ما يمكنك أن تفعله. وإن أرضى الناس ما يرضيني، أو أرضى عدداً منهم،فإنني أستطيع متابعة العمل، وهذا يعني أنني محظوظ، أما إذا لم يرضني عملي، فإني أتعذب، وأكاد لا أستطيع المتابعة.

إن ستيفن سبيلبيرغ Steven Spielberg محظوظ لأن ما يحبه يحبه العديد من الناس في العالم. فهو ناجح ومخلص معاً. على الفنان أن يعبر عن نفسه وهو يعمل ما يحب من غير أية تسوية. فأولئك الذين لا يريدون إلا الإرضاء يفتقرون إلى طموح الفنان. ففي التسويات الصغيرة هنا وهناك يخسر الفنان روحه، يتكَّسر ويتشظَّى.

وبحسب طريقتي في التفكير، فأن تكون فناناً يعني أن اهتمامك بالأحكام الخارجية عن جودة أعمالك أو رداءتها يجب أن يكون أقلَّ من اهتمامك بأنك عملتها إرضاء لنفسك أم إرضاء للآخرين فقط.

حين أستصعب عمل فيلم. أن أكون مخرجاً، وأجمع مالاً. أشعر بالسعادة. ومع ذلك، يجب أن يرغب كل واحد في أن يكون مخرجاً، وإذا كان هذا سهلاً، فسوف تكثر المنافسات. أقول ذلك لنفسي، ولكني لا أقتنع به. أنا كسول، وخاصة حيال عمل لا أحب القيام به أبداً. أتمنى حقاً لو كان أحد يرعاني كما في الزمن القديم، يقول لي فقط: إعمل ما ترغب في عمله، إعمل أفضل ما تستطيع. للمال أسلاك كثيرة، وأنا أماثل بينوتشيو الذي رفض أن يكون دمية تحركها الأسلاك، وأراد أن يكون ولداً حقيقياً، أي أن يكون هو نفسه.

كل يوم لا أعمل فيه يوم ضائع. ولذلك فإن صناعة الأفلام بالنسبة لي هي مثل ممارسة الحب.

إن أسعد اللحظات عندي هي عندما أعمل فيلماً. ومع أن العمل يستحوذ علي بالكلية، ويستهلك وقتي وأفكاري وطاقتي كلها، فإنني أشعر بأني أكثر حرية مني في أي وقت آخر. أشعر بالعافية حتى لو لم يغمض لي جفن. وما أستمتع به عادة في الحياة، يزداد استمتاعي به، لأني أكون في ذروة النشاط الذهني. الطعام يغدو أطيب، والجنس يغدو أفضل.

في أوقات الإخراج أكون مفعماً بالحياة إلى أقصى حد، أكون في ذروة الرجولة. تفاجئني طاقة خاصة تجعلني قادراً على القيام بكل الأدوار، والمشاركة في كل أعمال الفيلم، من غير أن أتعب أبداً. ومهما تأخر وقت التصوير ليلاً، فإني أكاد لا أستطيع الانتظار إلى اليوم التالي.

إن الطاقة، الطاقة العالية للغاية، أمر جوهري لمخرج الأفلام. وما اعتقدت يوماً أن لديَّ مثل هذه الطاقة. كنت أرى أن لي طاقة أدنى من المتوسط، بل كنت أرى نفسي كسولاً بعض الشيء. لم أشعر قط بالحاجة إلى نوم كثير، ولم أقدر قط أن أنام كثيراً. كان يكفيني بضع ساعات كل ليلة. ولعل سبب ذلك هو أن ذهني مشغول دائماً.

إن كثرة الأفكار تجعل النوم صعباً عليَّ. أنام بضع ساعات، ثم أستيقظ وأفكر. في الليل ينشط عقلي على الدوام. لا أدري إن كان السبب هو السكون والابتعاد عن كل ما يلهي، أم هو ساعة في داخلي، وأنا مختلف التوقيت عن غيري من الناس.

إن بعض أحسن أفكاري تخطر لي وأنا نائم، وهي أحسنها لأنها صور وليست كلمات. وحين أستيقظ، أحاول أن أرسمها دون إبطاء قبل أن تفقد لونها وتتلاشى. وأحياناً تخطر لي الأفكار ثانية، ولكن لا تخطر عادة بالصورة ذاتها تماماً.

إن عدم الحاجة إلا إلى قليل من النوم في أثناء العمل أمر حسن، ليس أكثر من بضع ساعات مفيدة. وأنا أبكر بالاستيقاظ عادة مهما تأخرت في السهر. وأحاول أن لا يغرب عن بالي أن العاملين معي يحتاجون إلى وقت أكثر للراحة.

حين أخرجت أول أفلامي، خشيت أن لا تسعفني قوتي الجسدية، أما بعد ذلك فقد زايلني القلق. فالأدرينالين Adrenaline موجود دوماً في أثناء الإخراج.

إن الوضع الأمثل عندي هو أن يعقب الشروع في التصوير بعض الوقفات، أن أكون قادراً، بعد عدة أسابيع من الشغل، على الابتعاد عن الموقع عدة أيام، لا لأخْلُص مما أعمل، بل لأتمكن من استيعاب ما حدث، لأتمثّله كله، وأجعله جزءاً مني بعيداً عن ضغط موقع العمل. وإن ذلك لترفٌ بكل معنى الكلمة. كنت أسعى عادة إلى أن تنصَّ العقود على فترات راحة قصيرة، غير أن المنتجين لم يتفهموا ذلك. كانوا يقولون ساخرين: فيلليني يطلب عطلة قصيرة. لم يفهموا. كنت أريد أن أبذل أقصى الجهد، ولكن على طريقتي. عجزت عن إفهامهم أني لا أطلب إجازة للعب. فلو منحت وقتاً للهو، أو إجازة أقضيها بعيداً عن فيلمي، لكان ذلك أشد عقوبة يمكن أن ينزلها أحد بي.

أظن أن فكرة العجز المهني لابد أن تهدد كل المبدعين، الخوف من جفاف الينبوع ذات يوم. ولقد عالجت استحواذ هذه الفكرة على جويدو Guido في «ثمانية ونصف». وإلى الآن لم ألمس أنا أي علامة من علاماتها. إن الأفكار تمر سريعة عادة بحيث لا أتمكن من الاستفادة منها. ومع ذلك أستطيع أن أتخيل نفسي فارغاً. وهذه الحالة تشبه العُنَّة. أنا لا أشعر باقترابها. ولكن إذا عشت طويلاً، فإنها ستكون مثل العجز الجنسي. وإني لأتمنى أن أتحلّى بالتواضع للانسحاب من المسرح. أما الآن فلديَّ الطاقة والحماسة والحافز لأعمل قدر ما

أستطيع.

ولأن كثيراً من أفكاري وافتني في الأحلام، ولم أعرف كيف أو لماذا وافت، فإن قواي الخلاقة ظلت متوقفة على شيء لم أتحكم فيه. إن الموهبة الغامضة كنز عظيم، ولكن هناك خوفاً دائماً من أن تذهب، مثلما جاءت، مكتنفةً بالغموض.

حلمت مرة أنني كنت أخرج فيلماً، وكنت أصرخ، ولكن من غير تصويت، كنت أصيح من غير أن يصدر عني شيء.كان الممثلون والتقنيون منتظرين تعليماتي،وكان يوجد فيلةٌ متزنة الخراطيم تنتظر التوجيهات. وهكذا كان المكان فيه شبهٌ من حلبة السيرك. لم أستطع أن أسمع أحداً. ثم أفقت، وسرّني أن يكون ذلك حلماً، أنا أتمتع عادة بأحلامي غير أني سعدت بانقضاء هذا الحلم.

حين أشاهد أفلام غيري، أهتم بالقصة. أتوق إلى الفرار، أتوق إلى معاناة الدراما. أما الكاميرا فلا تثير اهتمامي. إذا شعرت بها فهذا خطأ، مع أني أراقب الصورة دائماً من خلال العدسة المعيِّنة في أثناء العمل. وأشعر أيضاً بأن عليَّ أن أمثل الأدوار كلها للممثلين،وأنا غَلِمٌ غُلْمة شديدة. موقع العمل هو الحياة في نظري، وبعد ذلك لا أظن أن شيئاً شخصياً يحدث لي.

إن لفظة ارتجال تستخدم مرة بعد أخرى فيما يخص أفلامي، وهي لفظة أجدها مسيئة. يقول بعضهم: إنني أرتجل، ويقصدون بذلك نقدي، وبعضهم الآخر يقصد بها الثناء. صحيح أنني لست صارماً، بل منفتحاً على الإمكانات. وأعترف أني أغيّر أشياء كثيرة، ويجب أن أكون حراً في هذا المجال. ولكني أُعِدُّ كل شيء، وأُعدُّه أكثر من اللازم، لأن ذلك يمنحني حرية المرونة.

إن الضغط ينزاح عني بالإعداد. وفي حال عدم تدفق الأدرينالين، في حال انعدام الإلهام المفاجئ، إذاً هناك الإعداد. بيد أن السوائل تظل تتدفق.

لا تُصنع أفلامي مثل الساعات السويسرية. ما كنت لأقدر على هذا النوع من الدقة. وليست مثل مخطوطات هتشكوك Hitchcock. استطاع هتشكوك أن يتعامل مع مخطوط دقيق جداً لا في كلماته فقط، بل في إشاراته أيضاً. كان يتصور الفيلم قبل أن ينفذه. أما أنا فأرى الفيلم في عين الخيال بعد أن أكْمله أعرف أنه كان يستخدم الرسوم مثلما أفعل أنا، إلا أن طريقة الاستخدام مختلفة تماماً. كان يستخدمها استخدام الرسوم المعمارية، أما أنا فمن أجل خلق الشخصية واكتشافها بحيث يمكن للقصة أن تنشأ من الشخصية ذاتها، أتصور أفلاماً كثيرة، غيرأن الفيلم الأخير يختلف عنها جميعاً. بعد فترة معينة، يكون لأي من أفلامي حياته الخاصة حتى في معزل عني. لقد عملت فيلم «حياة حلوة»، وفيلم «ثمانية ونصف» في أوقات مختلفة من حياتي، لذلك فإنهما الآن مختلفان.

إن شخصيات أفلامي تبقى حية من أجلي. فما إن يتم خلقها في فيلم، ولو في فيلم عجزت عن تنفيذه، حتى يكون لكل منها حياته الخاصة، وأواصل أنا تخيل القصص لها، والتفكير فيها. فهي مثل دمى طفولتي تتصف بالواقعية أكثر من الناس في الواقع.

أجيء إلى موقع العمل ومعي فكرة واضحة عما أريد، وكل شيء مخطط ومكتوب بالدقة اللازمة. ثم أضع كل ذلك جانباً.

وهكذا أكون أنا مثل ورقة أحد وجهيها مطبوعٌ عليه والآخر أبيض. ومع أني قد أكون عملت أياماً على الوجه المكتوب، فإن الوجه الأبيض يغدو أكثر أهمية عندما أصل إلى موقع العمل. أظل أرجع إلى الوجه المكتوب، ولكن أرجع إليه كاقتراح لما سيكون عليه الفيلم المنجز. لذلك أنا أحب الممثلين الذين يأتون من غير إعداد تام، لأني سأجري تعديلات بحسب ما أجد هناك. إن ماسترورياني يفرحك في هذا الجانب. فهو لا يكترث مقدماً بما سيجري، بل يدخل مباشرة في الشخصية من غير أن يطرح أسئلة. وهو لا يحتاج حتى إلى قراءة الحوار. إنه يختبر اللعب بكل شيء.

أنا أتبع هذه الطريقة في العمل لأني لا أستطيع العمل إلا بها. وأفترض لو أني كتبت مسوَّدة مخطوطٍ كاملة، لاستخدمتها، وكسبت كثيراً من المال، ولكن لا أعتقد أنها كانت ستصنع فيلماً جيداً. وأظن أن فيلماً لي ينجم عن هذه العملية لن يكون مزاحاً بالتأكيد، إلا أنه سيكون شيئاً ميتاً. إن السحر لا يتيسر لي إلا عندما يلتقي الجميع، ويبعث الممثلون الحياة في الشخصيات. الصفحة المطبوعة لا يمكن أن أنقلها مباشرة إلى الشاشة.

إن فيلم «جولييت والأشباح» مثال على التغيير الذي أجريه على سيناريو مكتوب كتابة دقيقة. ثمة فرق كبير بين الشخصيةالظاهرة في الفيلم للشرطي لينكس آيز Lynx-Eyes الذي تستعمله جولييت، وبين شخصيته المصورة بالأصل على الورق. ويرجع السبب في هذه الحالة إلى الممثل نفسه. لقد أعطيته سابقاً أدواراً قصيرة في «الاحتيال» Il Bidone، وفي «حياة حلوة»، ولكنه أجاد على نحو خاص في «أزهار القديس فرانسيس». ففي هذا الفيلم، أدى دور الكاهن الذي ينقذ حياة الراهب جونيبر من حكم البرابرة عليه بالإعدام. لما تذكرت أن الممثل قد قام بدور كاهن متسامح جداً في لحظة صعبة، خطر لي أن أعيد صياغة لينكس آيز ليصبح كاهناً من نوع خاص بدلاً من الشخصية التي تصورتها بالأصل. جعلته يرتدي ياقة الكهان، وهي قناع يستخدمه لينكس آيز في بعض الأوضاع، ويظهر في هذا القناع في بعض تخيلات جولييت، وفي إحداها يظهر حتى قبل أن تلتقيه. وأظن أن بعض الكهان قد بدوْا لي نوعاً من البوليس الخاص. كنت أكره الذهاب إلى الاعتراف وأنا صغير. لم أحب أن يعرف أي واحد كل شيء عني. وما كان عندي شيء مهم أفضي به إلا إذا اختلقته، وهذا ما كنت أفعله أحياناً، ولاسيما حينما أرى أن كاهن الاعتراف قد نام. عند التأكد من نومه كنت أغدو مثيراً للانتباه، فأعترف أني قتلت أحد زملائي في المدرسة بالفأس وأنا قادم إلى الكنيسة، وأن دماً غزيراً قد سال، وغطيط الكاهن لم يتوقف لحظة.

لم أحاول قط أن أستبدل ممثلاً بآخر ينسجم مع الدور، لأن ذلك مستحيل. من الأفضل ألا تفعل ذلك، بل أن تغير الدور حتى ينسجم مع الممثل.

ومع أني أغيّر المخطوط عدة مرات، أجري عليه سلسلة تحولات، فأنا لا أذهب إلى موقع العمل من دونه حتى لو كان عكازاً. يثير هلعي أن يكون العمل مرتجلاً وعفوياً على منوال الكوميديا ديلارتي comedia delle arte. ليس ممكناً أن يكون الإبداع الفني مشروع لجنة. وفن اللجان أكثر استحالة في رأيي حتى من الكوميديا

ديلارتي. لا يستطيع المنتجون أبداً إرغامي على عمل ما أراه خطأ، إلا أن سلطتهم عليَّ تقيم لي حدوداً، وذلك بأن لا أحصل على المال الكافي لأعمل ما أريد.

إن فكرتي عن توزيع الممثلين على الأدوار تتعدى ما يسمى التوزيع حسب النماذج Type casting. فأنا أبحث عن التجسيد الحي للشخصيات المتخيلة. ولايهمني أن يكون الممثلون والممثلات محترفين أو لم يمثلوا من قبل. ولا يهم بالتأكيد أن يتكلموا الإيطالية أم لا. وإذا لزم الأمر يمكنهم إلقاء بعض الأجزاء بلغاتهم، ويمكننا معالجة هذا الأمر في الدبلجة. إن مهمتي هي أن أجعل كل واحد يقدم أفضل ما عنده. وأحاول أن أخفف توتر الممثلين، سواء أكانوا ذوي خبرة أم لا، وذلك حتى يتخلصوا من كوابحهم، ومن براعتهم الفنية إن كانوا محترفين. إن التعامل مع الممثلين المحترفين هو الأصعب دائماً، لأنهم تعلموا الدروس الخاطئة الراسخة التي يصعب التخلص منها.

عندما أختار أحداً ليكون إمبراطوراً، فإني أتخير الشخص الذي يظهر ويبدو مثل الإمبراطور الذي في مخيلتي. لا يهمني إن كان يشعر بالميل إلى هذا الدور أم لا. إذا كنت ناجحاً، استطعت نقل الممثلين إلى محيطي حيث يستطيعون أن يكونوا طبيعيين فيضحكون ويبكون ويستجيبون استجابات تلقائية. يمكن مساعدة أي واحد للتعبير عن انفعالاته، عن أفراحه وأحزانه، للتحول إلى الداخل لا إلى الخارج. وهدفي كمخرج هو أن أفتح الشخصية لا أن أحددها. يجب على كل شخص أن يجد حقيقته ولكن عليه أن يكون انتقائياً في بوحه الذاتي. وعلى الممثل أن لا يجد حقيقته، بل حقيقة الشخصية التي يمثلها. حين يجد هذه الحقيقة يحقق السيطرة على الوهم. إن أحداً لم يتمكن من هذه الحقيقة وهذا الوهم في الدور الذي أدّاه أكثر مما تمكن منها كل من أنيتا إكبيرغ Anita Ekberg في «الحياة الحلوة»، وماستروياني في «ثمانية ونصف»، وجيوليتا في «ليالي كابيريا».

يسألني بعضهم كيف أتوصل إلى فكرة. وأنا لا أحبذ هذا السؤال. من الأشياء ما يحدث لك، ومنها ما تحدثه أنت. وإذا استجبت لما يحدث لك فقط، شعرت بالاعتماد على ما لا تعرفه إلا قليلاً من مثل الحظ والمصادفة ونزوة الآلهة. إن أكثر إلهامي يأتي مما لاحظته في الحياة.

تعوَّد كاتب مشهور أن يأتي إلى مقهى روساتي Rosati، ويحتسي القهوة مع سيدة مصاحبة له دائماً. كانا يطلبان القهوة ثم يجلسان ويتخاصمان. كان يبدو عليهما الغضب والتعاسة، غير أن أحداً لم يعرف تماماً ما كانا يتخاصمان عليه. استمر ذلك أعواماً، ولم يتزوجا. ربما كانا يتخاصمان على ذلك.

ومرت فترة لم يترددا فيها إلى المقهى. ولما عاد الرجل عاد وحيداً، فالسيدة كانت قد ماتت. بعد ذلك صار يأتي وحده دائماً. كان يبدو حزيناً. لم يبتسم، ولم يتحدث مع أحد بتاتاً. كما أنه لم يصطحب أحداً، بل كان يجلس وحده ينظر في الفراغ، أو يقرأ جريدة، أو يكتب.

وذات مرة ترك ما كتبه على الطاولة، فنظر إليه النُدُل، فإذا به قصائد حب للمرأة التي ماتت. وضعوا القصائد في مغلف، وأعطوه للرجل في اليوم التالي، شكرهم فقط. لم يقل أي شيء آخر.

أردت أن أضع هذه الصورة في أحد أفلامي، ولكن المنتجين يريدون إيضاحات دائماً. ممَّ ماتت المرأة؟

ماذا حدث بعد ذلك؟ علامَ كانا يتخاصمان بالفعل؟ وحين نجيب الجمهور عن كل هذه الأسئلة، ولا نترك له أسئلة يودُّ أن يطرحها، يصبح الفيلم مملاً وبلا لون.

أحب الذهاب إلى شينشيتا حتى وأنا لا أعمل فيلماً. أحتاج إلى الوحدة في ذلك الجو الخاص الملهم. أحتاج إلى البقاء على اتصال بذاكرة المشاعر.

وأن يكون لي مكتب منعزل عن شنيشيتا أمرٌ مهم أيضاً. ويجب أن يكون بعيداً عن تحكم المنتج. أفكر كثيراً في المنزل، وقد تعودت جيوليتا ذلك. ولكن لا أحب أن يطرق بابي غرباء. ولذلك فأنا أحتاج إلى مكان أرى فيه الممثلين. أنا لا أقصد المكتب من أجل الآخرين، بل من أجلي أنا. فالمكتب يقدم لي الفسحة، ويوهمني بأني أعمل. ثم إني لا ألبث أن أعمل. الملاحظات المختصرة والرسوم هي الخطوة الأولى نحو الإلهام. وتلك الخطوة أخطوها حين يُنْصب اللوح وأبدأ إلصاق الصور عليه، صور وجوه فوتوغرافية من أجل تحفيز المخيلة.

الوجوه أولاً. وحالما تعرض الوجوه على لوح مكتبي تقول لي كل صورة: أنا هنا. وتنتظر حتى تلفت انتباهي، وتزيح الصورة الأخرى عن وعيي. إنني أبحث عن الفيلم، وهذا هو القسم الأول المهم من الطقس. لا أشعر بالقلق لأنني هنا، فأنا أعرف أن الفيلم سيصل. سأسمع طرقاً على الباب. إن الفكرة باب مطلّ على الفِناء.

حين أسترجع الأيام التي تعلقت فيها بالسينما في فولجور أتذكر افتتاني لا بالأفلام فقط، بل بالملصقات في الخارج على وجه خاص. كان عندهم رسوم رائعة حاولت أن أنسخها، وكان عندهم صور للنجوم في أمريكا. هناك كنت أرى مشاهد صامتة من الأفلام، وصوراً إعلانية للنجوم، ولكن ما كان يستوقفني بوجه خاص هو صور الوجوه الصامتة. كنت أنظر إلى تلك الوجوه، وأتخيل القصص التي قد يتألقون فيها. تخيلت جاري كوبر يمثل في فيلم. وأظن أنني كنت أوزّع الأدوار في تلك السن المبكرة من غير أن أعرف ما كنت أفعل.

ولما كنت أصنع الدمى وأنا صغير، كنت أجعل لكل واحدة رأسين أو ثلاثة، تارةً أجعل لكل واحدة وجهاً مختلفاً، وتارة أخرى وجهاً واحداً مختلف التعبير أو مختلف الأنف. كانت الوجوه مهمة لي حتى قبل أن أفهمها.

يُغِير عليَّ وأنا أصنع فيلماً أكبر عدد من الأفكار الخارجية التي لا علاقة لها بالفيلم الذي أصنع. والأمر الطبيعي أن تخطر لي أفكار تخص الفيلم الذي أنا منهمك فيه، غير أن هذه الأفكار التي تطرق بابي تخص قصصاً أخرى مختلفة كل الاختلاف. إنها في الحقيقة تتنافس على وقتي وانتباهي، وتلهيني عن التركيز. ثمة نوع من الطاقة، من الأفكار المتضافرة في واقع الأمر. القوى المبدعة تنفلت، وهذه الحيوية الخلاقة لا تعرف الانضباط.

من المهم أن تحافظ على براءتك في الحياة وفي صناعة الأفلام. إسحبْ ذيلاً قصيراً، فقد يكون في نهايته فيل. الأمر المهم هو أن تبقى منفتحاً على الحياة، ولسوف تجد أن الإمكانات لا حد لها. ومن المهم أن تحافظ على براءتك وتفاؤلك، وخاصة عندما لا يكون التفاؤل يسيراً.

إذا نظرت في عيون بعض الكلاب سترى ما يدهشك من البراءة والإخلاص. الكلب لا يعرف كيف يبصبص بذيله مداجاةً، بل عجباً منا وإعجاباً بنا، لأننا أضخم منه ونبدو أننا نعرف ما نعمل. إنه انفتاح أكاد

أغبطه عليه لولا انطواؤه على تبعية لا أحبذها عادة في الممثل.

تبعية الإنسان حالة بغيضة. ولعلها ليست حسنة للكلب أو للقطة أيضاً، ولكن ماذا يمكن أن يفعلا؟ نحن نتحمل مسؤولية حيالهما.

يسألني الناس: هل تحب الكلاب؟ هل تحب القطط؟ وأجيب: نعم. هذا جواب بسيط، وهم لا يتوقعون جواباً معقداً. غير أن الأصح هو أن أقول: إني أحب بعض الكلاب، وبعض القطط.

أعددت مرة حساء لخمسين قطة جائعة في فريجيني. أنا لا أطبخ ولم أطبخ قط،ولكن في تلك المناسبة استحسنتِ القطط موهبتي المطبخية فالتهمت الحساء كله. وبما أنها كانت جائعة، فإن حكمها لا يمكن التعويل عليه.

يفترض أن يجلب النجاح كثيراً من الأصدقاء. والناس يظنون أني كثير الأصدقاء، وهم لا يعلمون إلا قليلاً. أنا محاط بالناس الذين يطلبون شيئاً كالعمل في أفلامي أو إجراء مقابلة معي. إنهم جمع غفير يزيد شعوري بالوحدة. الشهرة ليست كما قد تبدو للناس. ويظن غير المشهورين أنها مرغوبة لأنهم يفترضون أنها تجلب السعادة. وما السعادة؟ لا شك في أن النجاح قد يجلب لي بعض المسرّات. كان النجاح يبدو لي أيام الشباب شيئاً رائعاً سيشرع أبواب العالم لي، ويجعل أبويَّ يفاخران بي، ويكشف خطأ أساتذتي، وأكثرهم وجدوني تافهاً، ولم يخطر لهم قط أني سوف أصبح مشهوراً.

كيف تأتي الشهرة؟ ولمَ؟ لم تكن رسومي جيدة بما فيه الكفاية، ولم يخطر لي أن دمى مسرحي تَعِد بشيء. بالتأكيد لا. ربما استطعت كصحفي أن أكشف النقاب عن قصص عظيمة، وأن يُكتب سطر في رأس صفحة عني. كان ذلك أعلى ما طمحت إليه، إذ لم يكن عندي أي فكرة عن الجهة التي كان القدر يسوقني إليها، إلا الشعور المبكر بأني منساق إلى روما.

كانت الشهرة تعني لي الظهور على شاشة سينما فولجور، وبما أنني لم أكن جاري كوبر، فإن ذلك كان مستحيلاً. وفيما بعد أدركت أن شاشة فولجور لا تمثل تمثيلاً دقيقاً الحلم النهائي للمخرج.

كلنا نرغب في أن نؤثر في آبائنا، ولكننا لا نرغب في ذلك ونحن صغار فقط، ولعل هذا ما يجعلنا لا نكبر أبداً. نودُّ أن نريهم نجاحنا، ونرى انعكاس زهوهم بنا. لقد كان مهماً حقاً أن يتسنى لأبويَّ أن يرياني مخرج أفلام ناجحاً.

لقد افترضت أن الشهرة مقترنة بالمال على نحو ما. وما كان عندي أي اهتمام بالمال إلا عند الحاجة إليه. يحتاج الفنان إلى طمأنينة دائمة أكثر من حاجته إلى الطعام. في الأيام المبكرة احتجت مالاً للقهوة أو للشطيرة، أو لغرفة في روما تكون قريبة من مركز المدينة قدر الإمكان. وفيما بعد أعوزتني الملايين لصناعة الأفلام.

لم أدرك أن الشهرة لا تبتاع مالاً إلا بعد أن جاءت إليَّ. فبما أن سائقي سيارات الأجرة صاروا يعرفونني، فقد كان عليَّ أن أعطي حلوانات أكبر، وإلا أشاعوا أن فيلليني بخيل.

من المتوقع أن أضيّف الزوّار الذين يأتون للالتقاء بي. وبما أن روما هي مدينتي، فإن عليَّ واجب تقديم الضيافة لهم على ما يبدو. والشخص الذي أدعوه لا يأتي وحده في أكثر الأحوال. وفي بعض الأحيان كنت أُزار وأنا أعمل فيلماً، فينال أحد منتجي أفلامي الكثار شرف تسلم الفاتورة، أما أنا فأنال شرف الضيافة عادة.

يتوقع الناس أن يعيش شخص ناجح مثلي عيشة معينة، وأنا لا أبالي بآراء الناس. فإذا افتقدت مظاهر النجاح وتوابعه، فأنت في رأيهم فاشل، ولست قادراً على تمويل فيلمك القادم.

هناك ميل عند الناس إلى الخلط بين الإنسان وعمله. إن عمل الإنسان هو امتداد لذاته، وهذا مفهوم لم أخترعه أنا، ولكنه يعجبني. وكما يجري الخلط بين الممثل والشخصيات التي يمثلها، كذلك يُظَن أن هناك شبهاً بين المخرج وأفلامه. فلأني أصنع بين حين وآخر أفلاماً يبدو فيها الترف والإسراف فإن الناس يحسبونني ثريّاً... أضطر أحياناً إلى الاختباء في المنزل حين أجد نفسي مرغماً على دعوة مجموعة كبيرة من الضيوف إلى عشاء عمل في الفندق الكبير. لهم الوعود، ولي المقامرة. والخداع سهل عليَّ، لأني مضطر إلى الأمل في فيلم قادم، وإلا لن أستطيع أن أعيش، غيرأن الفاتورة يجب دفعها في الوقت الحاضر. وأنا لا أحب أن أدين ولا أن أستدين. فالوجبة التي أتمتع بها الآن يجب أن أدفع ثمنها الآن.

يبدو أن الشهرة تعطي الناس الحق في فحص نفاية متاعك، واستراق السمع إلى محادثاتك الشخصية، وهذا الحق لا يدَّعونه لأنفسهم في وضع آخر. الشهرة تمنحهم إذناً بالتخمين. اتفقت مع جيوليتا على أن لا نتخاصم أمام الناس على الإطلاق. وفي مطعم مزدحم بالناس تخاصمنا فعلا حول هذا الموضوع.

كلما شوهدتُ في الأماكن العامة مع امرأة أشرب كأساً من النبيذ، أو أحتسي القهوة، أو أتمشى في جادة كوندوتي Condotti، أُعلن ذلك كالأخبار، فنضطر أنا وجيوليتا إلى أن نعلن أننا لسنا مقبلين على طلاق. وترتبك جيوليتا، والأسوأ من ذلك هو أنها تتساءل عن صحة ما يشاع، والأسوأ أيضاً أنها تصدق ما تراه مطبوعاً.

خلال تصوير فيلم «الاحتيال» راجت شائعة عن قصة غرام بين جيوليتا والممثل الأمريكي ريتشارد بيسهارت Richard Basehart. قلت لها: إن ما أشيع ليس إلا قصة سخيفة وضحكت، فقالت بامتعاض شديد: لماذا تضحك؟ ألا يمكن أن يكون ذلك صحيحاً في اعتقادك؟ ألا تغار أبداً؟ فقلت: بالطبع لا. عندئذ ثارت ثائرتها حقاً.

النجاح يبعدك عن الحياة، ويحرمك من الاحتكاك الذي منحك النجاح. ما تبدعه ويسرُّ الناس ينبثق منك، هو امتداد مخيّلتك الخاصة. غير أن تلك المخيّلة لم تنشأ من فراغ، بل بلغت تفردها من خلال الاحتكاك بالآخرين. ثم يأتي النجاح، وكلما أحرزت مزيداً منه، اتسعت الهوة بينك وبين الناس. إن هالة النجاح تغدو طوقاً يحدق بك لينحّي الآخرين عنك، أولئك الذين ألهموا خيالك بالأصل. ما خلقته ليحميك يصير سجناً ينغلق عليك. إنك تزداد خصوصية ولكنك تتكيَّف معه، ثم تبدأ تعتقد أن الجميع يرون الأشياء هكذا. إن الفنان فيك يذبل في عزلته عما يغذّيه، ويموت في القلعة التي هربت إليها.

يسألني سائقو سيارات الأجرة دوماً: لمَ لا تصنع أفلاماً نفهمها يا فيفي؟ وفيفي هو لقب يستخدمه بعض الأصفياء، وتداولته الصحف مراراً. والآن يفضل بعض سائقي السيارات مخاطبتي به.

وأجيبهم قائلاً: لأني أقول الحقيقة، والحقيقة ليست جليّة أبداً، بينما الأكاذيب سرعان ما يفهمها الجميع.

ولا أزيد على ذلك، غير أن ما أقوله ليس سفسطة. ما أقوله صحيح، لأن الإنسان الصادق متناقض، والتناقضات فهمها أصعب. لم أرغب قط في أن أوضّح كل شيء، أن ألفَّه في حزمة أنيقة، وأقدمه مكتملاً في نهايات أفلامي. ما أرجوه هو أن يتذكر الجمهور الشخصيات، ويفكر فيها، ويظل يتساءل عنها.

عندما يتقرر فيلمي التالي، ويتمّ توقيع العقد مع المنتج، أشعر بالسعادة، وأعدُّ نفسي محظوظاً لأني أعمل ما أريد أن أعمله تماماً. من الصعب أن أفهم كيف أصبحت محظوظاً، ومن المؤكد أنه يصعب عليّ أن أعلّم أحداً كيف يصبح محظوظاً.

أعتقد أن محالفة الحظ للإنسان ممكنة إذا حاول أن يخلق جواً من العفوية. عليك أن تكون كالكوكب المكشوف من سائر الجهات، أن تقبل ما أنت عليه من غير كبح، أن تكون منفتحاً.

وأعتقد لو أنك حاولت أن تعرف لماذا يحالف الحظ هذا ولا يحالف ذاك، وأجريت بحثاً واقعياً لا تحيز فيه، لوجدت أن السبب لا محالة هو أن المحظوظ لا يثق بالعقلانية على الأرجح. فهو يقبل، ويؤمن. وهو لا يخشى أن يكون حدسه موضع ثقته، وأن يفعل ما يقتضيه هذا الحدس. إن الإيمان بالأشياء، الإيمان بالحياة في اعتقادي، إنما هو نوع من الشعور الديني.

في عملي أضطر إلى إعفاء الجانب الأكثر طفولية من نفسي من المسؤولية،ويقف ضد هذا الإعفاء الجانب الآخر، الجانب الفكري العقلي، ويصدر أحكاماً سيئة على ما أعمل. وحين لا أوضح ما أعمل، وأعتمد على العفوية فقط، حتى لو اعترض الجانب العقلي على ذلك، أثق أني على حق. ربما لأن الشعور، لأن الحدس هو أنا بالفعل، والجانب الآخر هو أصوات الآخرين التي تقول لي ما ينبغي أن أفعل.

إن التوازن عسير. فالجانب الأول يدعي عادة أنه الأصحّ والأهمّ، وأن ذلك الصوت الأقوى والأعلى هو الجانب العقلي المخطىء على الدوام.

العمل مثل ممارسة الحب، إذا واتاك الحظ الكافي لتعمل ما تريد بأي شكل، وحتى لو لم يُدفع لك، وحتى لو اضطررت للدفع أنت. إن العمل مثل ممارسة الحب لأنه شعور شامل تفقد فيه نفسك.

عندما أعمل يغدو كل فيلم عشيقة تغار عليّ وتقول: أنا! أنا! لا تذكر الماضي. الأفلام الأخرى لم توجد فعلاً في حياتك، وليس لها مكانتي عندك. أنا لا أطيق أي خيانة! يجب أن تفي بعهدك لي، أنا الوحيدة. وهكذا تجري الأمور. الفيلم الآن هو حبي الكلي. غير أن ذلك الفيلم سينتهي ذات يوم. ستتصرم العلاقة بعد أن أكون وهبتها كل شيء. ستغدو ذكرى، وسوف أبحث عن عشيقة جديدة، فيلمي التالي. ولن يكون إلا لها محل في حياتي.

عندما يكتمل الفيلم، يجفو الحب عني. ولكن كل فيلم يظل صداه يتردد بعد الأفلمة، وحتى بعد التنقيح. ولا يخفت صداه إلا بعد أن يدنو فيلم آخر. لذلك أنا لا أبقى وحيداً أبداً، إذ إن الشخصيات القديمة تلازمني حتى

تستميلني الشخصيات الجديدة.

يقول لك الفيلم كلمات وداع خافتة كثيرة، وهو في ذلك يشبه قصص الحب. عند نقطة معينة، تبدأ الكلمات خفيضة تصحبها شتى الآهات.

بعد التنقيح يأتي تسجيل الصوت، ثم الموسيقا. وهكذا تودع فيلمك وداعاً ناعماً جداً. ليس هناك انتهاء، بل مجرد انقطاع. وتعلم أن فيلمك يبتعد عنك يوماً بعد يوم، وعملية بعد عملية. بعد توديع المزج، يأتي العرض الأول، لذلك أنت لا تشعر أنك تغادر فجأة. وحين تنفصل عن فيلمك أخيراً، تنهمك في فيلم جديد عملياً. أو ها هو ذا الوضع الأمثل. كما في علاقة الحب التي يتمتع بها اثنان، ولا يواجهان في النهاية أي تداعيات مأساوية.

عند الانتهاء من فيلم، لا أحب أن أعيش في ظله، أن أمارس طقس الطواف في العالم للحديث عما أنجزت. لا أحب أن أُعرض في معرض، لأن الناس يتوقعون أن أكون مثل عملي. لا أريد أن أخيِّب آمالهم بارتكاني إلى المألوف.

٨

من شوراع ريميني إلى جادة فنيتو

أتحاشى مشاهدة أفلامي ثانية لأن ذلك قد يكون تجربة مثبّطة. وحتى لو شاهدتها بعد أعوام، فإن أفكاراً جديدة تخطر لي، أو أشعر باكتئاب عند تذكري المشاهد التي لزم قطعها، وهي لا تزال في ذاكرتي، وكذلك الفيلم كله. أغرتني من وقت إلى آخر فرصة مشاهدة فيلم ((المتسكعون)) ثانية، وحدث ذلك في مرحلة مهمة من حياتي. إن النجاح غير المتوقع قد جعل كل ما حدث بعد ذلك ممكناً.

في أيام المراهقة كنت أقف عادة أنا وأترابي، ونتفحص النساء، ونخمِّن من منهنَّ لبست صداراً ومن لم تلبس. كنا نتخذ أماكن عند موقف الدراجات لكي نتمكن من مراقبتهن من الخلف وهن يستوين على دراجاتهن.

غادرت ريميني وأنا في السابعة عشرة. لم أعرف الشبان الذين كانوا يتسكعون عند منحنيات الشوارع، «قتلة السيدات» الذين أصوّرهم في «المتسكعون»، ولكن كنت عادة أراقبهم. كانوا أكبر مني، لذلك لم يكونوا أصدقائي، غير أني كتبت عما رأيته منهم ومن حياتهم، وعما تخيّلت. حياة الشاب في ريميني خاملة، محليّة، كامدة، بليدة، وخالية من أي حافز ثقافي. والليالي فيها متشاكلة.

تلك العجول الكبيرة، وهو المعنى الحرفي للعنوان، لم تفطم بعد، ولكن قدرتها على التورط في المتاعب عجيبة. إن فاوستو يمكنه أن يتبنى طفلاً، ولكنه غير قادر على أن يكون والد طفل.ويقول ألبرتو:نحن جميعاً لا أحد. وهو لا يفعل شيئاً ليكون أحداً، ويقبل عن طيب خاطر تضحية أخته للمحافظة على واقعه الراهن،ولا يحبذ ارتحالها بحثاً عن سعادتها الخاصة. وقد يعني ذلك أنه ملزم بالتفكير في الخروج إلى حياة العمل. ويريد ريكاردو أن يصبح مغني أوبرا، ولكنه لا يتدرب إلا عند الغناء في الحفلات. ويفكر ليوبولدو، شأن شقيقي ريكاردو، في أن يصبح كاتباً،إلا أن أصدقاءه والفتاة التي في الطابق الأعلى يصرفونه عن ذلك من غير مشقة. إن مورالدو المراقب هو الوحيد الذي يفعل شيئاً حيال واقعه المستنيم. فيغادر، هذا هو الخيار الوحيد الممكن، وفي سمعه السؤال المعلّق الذي طُرح عليه: أما كنت سعيداً هنا؟ والقطار الذي يستقله باكراً يبدو أنه يمرُّ على غرف نوم الناس الذين يخلّفهم وراءه. وهكذا يفصله الرحيل عن حياتهم، ويفصلهم عن حياته. إن مورالدو يستيقظ إلى الحياة، بينما يبقى الآخرون نياماً.

لمَّا غادرت ريميني ظننت أن مغادرتي ستثير غيرة أصدقائي، غير أن شيئاً من هذا لم يحدث. أعتقد أنه لولا نجاح فيلم «المتسكعون» لانتهى مصيري كمخرج عند إخفاق «أضواء حفلة المنوعات» و«الشيخ الأبيض»، ولكان عليَّ أن أعود إلى المشاركة في كتابة المخطوطات للآخرين، ولكانت أعمالي لا تتعدى الفيلمين ونصف الفيلم. كان يمكن أن تتسنَّى لي فرصة أخرى ذات يوم، وكان يمكن ألا تتسنَّى.

ومع أني ارتبطت في بادئ الأمر بالواقعيين الجدد،أو بعضهم، إلا أني كنت أنفر دائماً من الحركات المشهورة. كان روسيلليني موهبة عظيمة استطاع أن يتجاوز الأفكار الجامدة، وتوقعات النقاد ذوي الدوافع

السياسية. ووجد آخرون في الواقعية الجديدة ذريعة مناسبة لكسلهم الإبداعي، وإنفاق القليل من المال، وحتى تقنيع انعدام الكفاءة.

عرض عليَّ سيزاري زافاتيني Cesare zavattini إخراج قسم من فيلم «حب في المدينة». وكنت عرفت زافاتيني منذ أيام مجلة مارك أوريليو، وكان قد أصبح منتجاً. قال لي: إنه يريد شيئاً بالأسلوب الصحفي الذي كانت تتميز به بعض الأفلام الأمريكية آنذاك، والتي كانت توهمنا أنها دراما وثائقية في حين أنهامحض خيال في واقع الأمر. وكثيراً ما كانت تستخدم تقنية الراوي الذي يبدو كأنه يروي شريط أنباء رسمي. وفي تلك الأيام، كانت أفلام الأخبار في دور السينما تلاقي من الاهتمام ما تلقاه أخبار التلفاز في الوقت الحاضر.

انتقدتْ صحفُ الواقعية الجديدة فيلم «المتسكعون»، واتهمته «بالعاطفية المسرفة». وأستأت أنا من ذلك. وبعد أن منحني زافاتيني هذه الفرصة، شرعت في صناعة فيلم قصير توخّيت فيه بلوغ الغاية في استخدام أسلوب الواقعية الجديدة مع قصة ليس بالإمكان اعتبارها في أي ظرف واقعية، أو واقعة جديدة. وتساءلت: ماذا كان سيفعل جيمز ويل James wale أو تود براوننغ Tod Browning، لو ترتب عليهما أن يعملا «فرانكنشتاين» Frankenstien، أو «دراكولا» Dracula على طريقة الواقعية الجديدة؟ هكذا جرى تنفيذ «وكالة زواج» Matrimonial Agency.

وأتذكر أن المخطوط، على علاته، تطورَ خلال التصوير بحيث أن الأوضاع التي صُوِّرت فيها المشاهد تقارب الأوضاع التي تظهر فيها على الشاشة. كان سهلاً أن نعمل فيلماً قصيراً على هذا النحو، أما كيف يعمل ذلك في إنتاج كبير من مثل «كازابلانكا» Casablanca (الدار البيضاء). وهو ما سمعت أنهم عملوه. فهو بعيد عن فهمي. وخلافاً لما يعتقد بعض الناس، فأنا أحب أن أكون مستعداً كل الاستعداد، وبعد ذلك أقوم بالتغييرات. إن الإهمال يعني الافتقار إلى الاهتمام. وما مرَّ بي لحظة لم أكن فيها مهتماً.

كنت ألهو كثيراً أنا وبنيللي باختراع الأحداث التالية وتغييرها حتى حين كان الممثلون والفنيون يستعدون للقطة التالية أحياناً. كان همنا استخدام طريقة مباشرة وعادية تقريباً في تصوير ما لا يصدق.

إن أنطونيو شيفاليرو Antonio Cifalliero هو الممثل المحترف الوحيد الذي تعاملت معه، وكان في تلك المرحلة نموذج الممثل الأول بين الممثلين الناشئين. أما باقي الممثلين فكانوا غير محترفين، وهذا عرْف من أعراف الواقعية الجديدة أمْلته أسباب اقتصادية وفنية على السواء.

ومنذ مدة غير بعيدة، عشت ذات ليلة تجربة غريبة، إذ دخلت حانة لاستعمال الهاتف، وسمعت فجأة صوتاً مألوفاً من الماضي. كان ذلك صوت شيفاليرو آتياً من التلفاز الذي كان يعرض فيلم «وكالة زواج». توقفت، وأُغريت بالدخول ومشاهدة الفيلم، غير أن أحدهم غيَّر القناة.

لمحت الفتاة في الفيلم، الفتاة التواقة جداً إلى الزواج بحيث أنها مستعدة للتكيف مع أهواء واحد من ضحايا الاستذئاب Lycanthropy – أي رجل مذؤوب، أو يعتقد أنه ذئب على الأقل. والاقتران به. ونحن نرثي لها وهي تحاول الفرار من منزل أسرتها المزدحم مقتنعة بأنها قادرة على التلاؤم مع متطلبات الرجل الذئب غير العادية لأنها «مشغوفة» بالناس مهما كانت مشكلاتهم أو عيوبهم.

وأتساءل: ماذا جرى للشخصية فيما بعد؟ أتمنى أن تكون قد وجدت شخصاً ما. إن آمالها المتواضعة منحتها فرصة السعادة. أشعر بالأسف لأن الصحفي لا يستطيع عند نهاية هذه الحادثة أن يتابع مقابلته، إلا أنه قلق لأنه تعمَّق في سبر أغوار النفس الإنسانية، إلى جانب أن لديه الآن قصة. لعله على موعد، أو يريد تغطية قصة أخرى. إن فيلم «وكالة زواج» تحوّل إلى فيلم رعب تحولاً غير مقصود.

إن أغراض الواقعية الجديدة مثبتة في اللقطات الأولى. يقود الأطفالُ المراسلَ الصحفي عبر ممرات بناية سكنية متهدمة حيث تقع مكاتب وكالة الزواج. يجتازون غرفاً مفتوحة الأبواب تعيش فيها الأسر حياتها الخاصة على نحو مكشوف في واقع الأمر. ولكي تبدو القصة أكثر واقعية، أخبرتُ الصحافة فيما بعد أن وكالة الزواج كانت تقع في بناية شقتي.

يخفي الصحفي هويته الحقيقية عن عضو مجلس الوكالة وهو يوضح لنا مع الاعتذار، على طريقة السرد الأمريكية الجهيرة الصوت، أنه لا يخطر له في هذه اللحظة مايخبر به المستجوِب خير من خبر صديق مذؤوب، وكيف يمكنهم أن يعثروا له على زوجة. تلبّي المرأة طلبه بشكل هادئ وعملي، وكأنما الأمر يحدث كل يوم، ثم تأخذ بالبحث في ملفّاتها عن قرينة مناسبة للرجل المذؤوب.

إن وضع الاستجواب يقلق راحتي على الدوام، الاستجواب الذي يكون فيه المستجوِب أحد ممثلي السلطة. ولعل ذلك يرجع إلى أني نشأت في ظل الكاثوليكية وسرّ الاعتراف، وخلال المرحلة الفاشية، وعايشت الاحتلال الألماني لإيطاليا، عندما كان للمستجوِبين تأثير في مستقبل الفرد، بل كانوا، في الواقع، يقررون إن كان له مستقبل أم لا.

لما عُرض الفيلم، تقبله النقاد كأحد أفلام الواقعية الجديدة.

إن موضوع فيلم «الطريق» هو الوحدة، وكيف يمكن إنهاء العزلة عندما يقيم الإنسان علاقة عميقة مع آخر. والرجل والمرأة اللذان يقيمان هذه العلاقة قد يكونان أحياناً أقل وعداً بالنجاح في ظاهر الأمر, ومع ذلك فإن العلاقة تستقر في أعماق روحيهما.

لا أتذكر على وجه الدقة متى تصورت فكرة «الطريق» أول مرة، غير أنها تحققت عندما رسمت على الورق دائرة هي رأس جلسومينا.

لقد لعبت جيوليتا أدواراً مختلفة في أفلامي، غير أن مقومات شخصيتها الواقعية تجسدت أكثر ما تجسدت في شخصية جلسومينا. أفدت من جيوليتا الواقعية، ولكن كما تراءت لي. أثّرت في نفسي صور طفولتها، ولذلك فإن بعض سمات جلسومينا تعكس جيوليتا وهي في العاشرة. أتذكر بسمة فمها المطبق الصغير في صور طفولتها. شجعتها على ألا تمثل، بل أن تكون هي ذاتها التي رأيتها.

تُجسِّد جلسومينا البراءة المغدورة، ولذلك كانت جيوليتا أفضل من يؤدي دور جلسومينا. كانت، وهي فتاة، تعيش في كنف والديها، وتنظر إلى أسرار الحياة نظرة متهيبة. وبما أنها كانت راغبة في اكتشاف المباهج، فقد بقيت صغيرة وبريئة وواثقة بالآخرين. كانت تتوقع دائماً مفاجأة سارة، وحين كانت تفاجأ بما لم يسرَّها كثيراً، كان

يبدو أن لديها آلية داخلية تقيها الجروح البليغة. كان يمكن أن يتأذَّى جسدها، أما روحها فلا.

إن جيوليتا هي التي عرفتني إلى أنطوني كوين الذي مثلت معه في الفيلم، وطرحت عليه فكرة «الطريق»، وعرفتني أيضاً إلى ريتشارد بيسهارت الذي مثّل في الفيلم ذاته.

أراد روسيلليني وأنغريد برغمان أن يقنعا أنطوني كوين بالمشاركة في فيلمي، لذلك دعته أنغريد إلى عشاء فاخر، وبعد ذلك شاهدوا عرض «المتسكعون» حتى يأخذ فكرة عن عملي. ولا بد أن يكون العشاء، أو فيلمي، قد ترك في نفسه تأثيراً قوياً. كان روسيلليني قوي الحجة، وكان دائماً ينال بغيته، ولكنه أخبرني أن العشاء وعرض فيلمي قد خططت لهما أنغريد. واعتقدت يومئذٍ أن ما قاله مجرد خبر، غير أني فكرت فيما بعد، وتذكرت أن أنغريد كانت تحب جيوليتا حباً جماً.

كتبت الصحافة الفرنسية عن «الطريق» مقالات نقدية رائعة. وراج الفيلم في إيطاليا، وفرنسا، وأماكن عديدة. بيعت ملايين التسجيلات من موسيقا نينو روتا، وأراد بعضهم أن يطلق اسم جلسومينا على نوع من الحلوى، وشكلت نادياً بالاسم ذاته نساءٌ كتبن إلى جيوليتا عن معاملة أزواجهن السيئة لهن. وجاءت تلك الرسائل من جنوب إيطاليا خاصة.

تخليت عن المشاركة في العائدات المالية طالما أرغمني على ذلك السبب المعروف وهو إنجاز الفيلم. لقد أغنيت الآخرين، ولكنني كنت الأغنى. ليس بالمال، بل بالفخر. كنت فخوراً جداً.

وكذلك كانت جيوليتا، إذا ما قورنت في أداء دور جلسومينا مع جيك تاتي Jacques Tati، أفضل ممثلات شابلن.

على كل حال، أنا لا يسرُّني أن يواصل النقاد الإشادة بفيلم «الطريق» وألا يقولوا الشيء ذاته عن أعمالي الجارية. وأنا لا أستمتع بالكلام على هذا الفيلم، لأنه موجود ويتكلم عن نفسه. لقد اكتمل. وبما أن العالم تقبله، فإني لا أشعر حياله بالالتزام الذي أشعر به حيال أفلامي اليتيمة. إن فيلم «أصوات من القمر» لم يعجب به أحد آخر، لذلك فهو يحتاج إلى بعض الحب مني. وفي مثل هذه الحالة، أنا لا أبالي بما يقول الناس طالما أنهم لا يقولون: إن هذا الفيلم هو آخر أفلام فيلليني.

استفدنا فائدة أخرى هي علاوة إنجازِ فيلم «الطريق»، إذ انتقلنا أنا وجيوليتا من شقة عمتها إلى شقتنا الخاصة في باريولي Parioli.

ولما رشُّح «الطريق» للأوسكار، منحني أول رحلة إلى أمريكا الأسطورية التي حلمت بها وأنا صبي. كانت أمريكا المكان الذي تستطيع أن تكبر فيه، وتصير رئيساً للجمهورية من غير أن تتكلم اللاتينية أو الإغريقية. ولما ذهبت لم أصدق أنني كنت ذاهباً إلى مكان غريب. كنت أعرفها معرفة مفصلة من خلال شاشة سينما فولجور. ذهبنا أنا وجيوليتا ودينو دو لورنتيس، Dino de Laurentis إلى هوليود. نال فيلم «الطريق» جائزة الأوسكار. كنا مشهورين هناك.

عند مغادرة أمريكا، شعرت أن معرفتي بأمريكا قد قلَّت عما كانت عليه قبل الرحلة. كان هناك كثير مما ينبغي أن أعرفه، وأدركت آنئذ أنني لن أعرفها أبداً. المكان الذي أحببته كان ماضي أمريكا الذي لم يكن

موجوداً. وفهمت أن طفولة أمريكا البريئة المنفتحة الواثقة قد انقضت.

خُصصت لي مقابلة على التلفاز الأميركي كان من المفترض أن أبيّن فيها كيف أقبّل يداً. وكان عليّ أن أتلقى دروساً، بما أني لم أقبِّل يدَ أحدٍ.

اضطررت إلى إعلامهم أني متوعك، لذلك فالمقابلة غير ممكنة. كان ذلك صحيحاً على نحو ما، لأني لو عملتها لساءت حالي.

من بين جميع أفلامي استقبل العالم فيلم «الاحتيال» أسوأ استقبال. ويعني العنوان «IL Bedone» حرفياً وعاءً كبيراً فارغاً مثل برميل زيت. وقد قُصد من العنوان في هذه الحالة تلميح إلى الوعود الباطلة التي يقدمها باعة الأشياء الفارغة التافهة إلى الناس الذين يثقون بالآخرين، ولكنهم لا يتصفون دائماً بالبراءة. والفيلم حول مجموعة رجال محتالين مغمورين يمكنهم بما أُوتوا من ذكاء أن يلتمسوا معيشة شريفة، ولكنهم لا يريدون ذلك. إنهم يستمتعون بالإثارة الناجمة عن خداع الناس واللواذ بالفرار. ربما شغلني الموضوع لأن مخرج الأفلام ينبغي أن يكون ساحراً وبارعاً في الإيهام، مع أن خداع الناس ليس من أهدافه.

أوحى إليَّ فيلم «الاحتيال» بعد «الطريق» بعض المصادمات مع المحتالين، على أني لم أكن شخصياً ضحية أي واحد منهم في أي وقت. كان في ريميني واحد ينهب السياح،ولكن السكان المحلين كانوا معجبين به لأنه كان يضحكهم ويسليّهم ولاسيما حين يقدمون إليه من النبيذ ما يسكره. كان «يبيع» عقارات، كالأراضي العائدة للكنيسة، للسيَّاح الأجانب وخاصة الإسكندينافيين والألمان عند زيارتهم ريميني في الصيف. ويبدو أنهم كانوا يعتبروننا، نحن الإيطاليين، مواطني جزر البحر الجنوبي، أو شخصيات في رواية من روايات جاك لندن. لقد رأوا في سذاجتنا فرصة لابتياع قطع أرض رخيصة الأسعار. وهذا المحتال بالذات أشيع عنه أنه باع الشاطئ الممتد تجاه الفندق الكبير إلى أحد السيَّاح، مع أني أشك في ذلك، وأظن أنه قد أشاع ذلك لنشتري له مزيداً من النبيذ. ربما باعنا القصة كما باع أرض غيره للسيَّاح. ولربما كانت قصة البيع غير صحيحة على الإطلاق، ونحن الذين خُدعنا. أو ربما كان المحتال يصدق كل شيء، وكان في الحقيقة يخدع نفسه.

حين قدمت إلى روما أول مرة، وعملت مراسلاً صحفياً، اقترب مني محتال، ودعاني إلى عرض صفقات ألماس على نجوم السينما الذين كنت أقابلهم. لم أدرك أن الماسات كانت غالية الثمن، وغير رابحة، بما أنها ماسات زائفة. وما أنقذني هو فهمي أنني أفتقر إلى كفاءة التاجر، وخاصة آنذاك، حين كنت وجلاً ومنطوياً على نفسي، ولذلك رفضت. كان يصعب عليَّ أن أتصور حتى التفكير في محاولة بيع ماسة للناس الذين كنت أجري معهم مقابلات بالطريقة ذاتها التي كان والدي يبيع بها الجبن البارمي. كنت أواجه ما يكفي من المشاق في بيع نفسي، ومحاولة طرح قائمة أسئلتي الجديرة بالشفقة. أحد الصحفيين الذين عملت معهم كان سيئ الحظ، إذ باع إحدى الماسات، فخسر وظيفته، وكاد يدخل السجن.

وبالطبع كان من المهم جداً في أثناء الحرب أن تكون محتالاً بعض الشيء حتى تحافظ على حياتك. كان الناس شديدي الإعجاب بكل من استطاع أن ينجو من الجيش، أو أن يحصِّل مونته من الطعام الذي كان لا يُحصَّل إلا بشق الأنفس. لذلك كان الخط الفاصل بين الشخص العادي والمحتال غير واضح كل الوضوح.

بعد نجاح فيلم «الاحتيال»، وبعد نجاح فيلم «الطريق» خصوصاً، تلقيت عروضاً كثيرة لصناعة أفلام أخرى شريطة أن تكون ناجحة كالتي سبقتها. لقد قلت كل ما رغبت في قوله عن جلسومينا وزمبانو Zampano، أما أفكاري عما سيلاقي مورالدو في مدينة كبيرة فلم تكن صياغتها قد تمت بعد. لذلك عزمت على عمل شيء مختلف كل الاختلاف. كان قد ظهر في «الطريق» لفترة وجيزة محتال يبيع ملابس رخيصة على أنها ملابس صوفية غالية، وقد ذكرني به المحتال الذي أراد أن يزجّني في بيع ماساته الزائفة. اتفق أن التقينا في مقهى، وحاولت أن أتعلم منه المزيد عن الطبيعة غير الإنسانية، كما أفعل دائماً.

شجعته بالتظاهر أني مستحسن ما كان يفعل، غير أنه لم يكن محتاجاً إلى تشجيع كثير. تذكرت ما قاله فليدز W.C.Fields: لا يمكنك أن تخدع رجلاً شريفاً. كان هذا المحتال يعتقد أن في طبيعة كل إنسان ميلاً إلى اللصوصية، وهذا ما يجعل الجميع ضحايا طبيعية ومستحقة للمحتال الفنان. وكان يعتبر نفسه من جملة الفنانين. قال لي: إن أولئك الذين يريدون شيئاً مقابل لا شيء هم أفضل «الضحايا».

وتساءلت، وهو يفصل الكلام على مختلف صفقاته الخادعة: كيف عرف أنه يستطيع أن يثق بي؟ أظنُّ أنه لا بد لك من منظور للطبيعة البشرية حتى تكون محتالاً ناجحاً، أو اعتقاد بأن لديك هذا المنظور. ولعل ذلك الرجل كان مدفوعاً إلى الكلام ليرى تقدير ذكائه منعكساً على عيون جمهوره القليل.

إن حديثي مع لوباتشيو Lupaccio ألهمني الشروع في العمل مع بنيللي وفلايانو على مخطوط عن المحتالين. على كل حال، لم يستحسن الفكرةَ المنتجون أنفسهم الذين كانوا يطالبونني بفيلم آخر . أي فيلم، شريطة أن يكون حول جلسومينا. لم يستطيعوا أن يتصوروا الجمهور الذي سيُقبل على مشاهدة فيلم كالذي اقترحته، فضلاً عن دفع الأموال لإنتاجه. كلما أعربوا عن عدم إعجابهم بالفكرة، تأكد لي أكثر نجاحُ الفيلم. وكلما هوجم مشروعي، ازددت عناداً في الدفاع عنه. إذا أثنى الناس على مشروعي، أحاول أن أعرف إن كانوا مصيبين أم مجرد مهذبين. إن الموقف السلبي الذي لا يسرّني يجعلني قوياً في دفاعي إلى حد الحماقة المتعمدة. ها هي ذي شخصيتي.

أقنعتُ أخيراً جوفريدو لومباردو، صاحب شركة تيتانوس فيلمز، ولكن شرط عليّ أن يكون له حق التصرف في فيلمي التالي أيضاً, استطاع أن ينتزع ذلك مني. اعتبر ذلك علاوة، أو ترقياً، ولكن بعد إخفاق فيلم «الاحتيال» مالياً، وجد عذراً للتخلي عن إنتاج فيلم «ليالي كابيريا».

إن سيناريو «الاحتيال» الأصلي كان نوعاً من الكوميديا التي تصور حياة المشردين، وتستحضر، في اعتقادي، «لوبيتش» Lubitch. ثلاثة مشردين يطوفون الريف، ويخدعون أهل القرى الذين كانوا آنذاك يمنعهم خجلهم من سذاجتهم، وجشعهم المتأصل، من الاعتراف بأنهم خدعوا. وكان ذلك الوضع مناسباً جداً للمحتال. وقيل لي: إن المحتالين يبحثون عن أناس لا يرغبون في أن يعلم أحد أنهم انخدعوا، ولذلك لا يعلمون الشرطة أبداً.

إن المزيد من البحث والاستقصاء لم يكشف لي إلا قليلاً من الفكاهة في نشاطاتهم. وفي الحقيقة لم أرَهم على الإطلاق نماذج للبطولة المضادة، بل نماذج للوضاعة والدناءة وسوء التكيف. ورأيت أني لا أستطيع

التعامل مع شخصيات لا أحبّها، فقررت التخلّي عن المشروع، إلا أن شيئاً حدث وغيَّر رأيي.

اقتُرح عدد من الممثلين للأدوار الرئيسية من بيير فرسناي إلى همفري بوجارت. إلا أن أحداً منهم لم يناسب تصوري شخصية أوغسطو الذي كان يشبه المحتال لوباتشيو. وأنا شخصياً لم أجد أي متعة في أداء همفري بوجارت، ولم يعجبني مظهره قط. كان يبدو أنه يمكن أن يغضب حتى وهو يمارس الحب، وقد تخيلته يمارسه وهو لابس معطفه المطري. ثم رأيت لوباتشيو المطلوب في أمسية كثيرة الرياح، رأيته في شخص بياتزا ماتزيني Piazza Mazzini.

كانت تسترعي انتباهي الملصقات الحائلة اللون دوماً. كانت أكثر إمتاعاً بما لا يقاس من الملصقات الجديدة. كانت تفْشي قصتها الخاصة، ليس القصة المفترض أن ترويها، بل قصتها هي ذاتها. فهي تضيف بعديْ العمق والزمن إلى سطح هو من ناحية أخرى مؤقت ومستوٍ. والملصق الذي رأيته في ذلك المساء مرّ عليه وقت طويل هناك، ولم يبقَ سليماً على الجدار إلا جزء منه، وإن كان مزقاً. استطعت أن أرى نصف الوجه، ونصف عنوان الفيلم «كل رجا...»، والعين التي كانت تعلو فكاً منتفخاً أظهرت طبيعةَ نهَّاب ساخر يشبه لوباتشيو كثيراً. حيوان مفترس شبيه بالذئب، ومتجسد في صورة إنسان. هاهوذا الممثل المطلوب، برودريك كروفورد Brodreck Crawford، الذي كان نجم فيلم «كل رجال الملك».

قيل أشياء كثيرة عن إدمانه الكحول، ولكنه كان رصيناً على الأغلب في أثناء التصوير. وكثيراً ما تبين لنا أن مشهداً ما يناسبه ألا يكون كذلك. أن تكون محظوظاً أمر حسن دائماً.

طلبت منه أن يبدي شيئاً من الانفصال عن عمله كمحتال صغير، وشيئاً من الضجر منه. لقد تعب من الحياة، ويودُّ لو يغيرها، ولكن ليس بالإصلاح. هو يرغب حقاً في التقاعد بعد عملية احتيال كبيرة وأخيرة، بحيث يستطيع أن يعيش مثل باقي المحتالين الناجحين، وأن يدخِل ابنته المدرسة. إن هذه الفتاة المتعاطفة عنصر مؤنس افتقر إليه لوباتشيو وغيره من المحتالين الذين تحدثت معهم. ولدى زميله الساذج بيكاسو عنصر مخلص أيضاً يتمثل في زوجته وابنه اللذين يعيلهما بالكسب غير الشريف. ومن ناحية أخرى، فإن هؤلاء الأشخاص يفتقرون إلى التعاطف والفكاهة، وبالتالي لا يستحقون فيلماً.

كنت محظوظاً في بقاء ريتشارد بيسهارت في روما بعد فيلم «الطريق». كان لديه التعبير الورع المناسب تماماً للمحتال المتعاطف الذي لا يكاد يدرك المضمون الأخلاقي لما يفعله. فهو عنده ضمير، ولكنه محجوب تماماً.

وبعد أن أخذ فرانكو فابريزي دور «فاوستو» الفاسق في فيلم «المتسكعون» وأدَّاه أداء ممتازاً، كان هو أفضل من يؤدي دور شخصية من النوع ذاته في «الاحتيال». وتصورت أيضاً أن فاوستو يمكن أن يترك زوجته وطفله ليلحق شقيق زوجته مورالدو إلى المدينة، ومورالدو شخصية تمثلني إلى حد ما. وهناك يتحول إلى محتال مثل ريكاردو. وفي معالجة أخرى للسيناريو، اكتشفت فيما بعد إمكاناً آخر وهو أن يتلقى مورالدو خبراً مؤداه أن فاوستو وساندرا قد رزقا طفلين آخرين. وهذا السيناريو الذي كان يمكن أن يكون عنوانه: «مورالدو في المدينة» لم يظهر إلى الوجود كفيلم. ومع ذلك فإن أجزاء منه وجدت سبيلها إلى أفلام أخرى عملتها.

عندما قرأت جيوليتا قسم «إريس» Iris، زوجة بيكاسو المكروبة في «الاحتيال»، طلبت مني أن تأخذ دورها، غير أنها لم تكن قد أدّت دوراً من هذا النوع قبلاً. والحق هو أني تصورت ممثلة أخرى للدور، ولم أره أنا دوراً مثيراً لها . اعتقدت أنه أقل إثارة من أدوار أخرى كانت تعرض على جيوليتا آنذاك مع مخرجين آخرين . ولكنها أصرَّت. أظن أن ما أرادته هو الظهور الأكثر تألقاً، وجعل الجمهور يدرك أنها ليست فقط جلسومينا، وليست نموذجاً. وفهمتُ ذلك على أنه مجاملة، إذ آثرتْ أن تعمل معي في دور قصير على أن تكون شخصية رئيسية في فيلم مخرج آخر.

أما اختيار فتاة لأداء دور الابنة المقعدة لأخ مزارع مخدوع فقد تمَّ بطريقة خاصة. كنت أستعرض تجارب أداء مختلف المرشحين، ولأنهم جميعاً جيدون، لم أستطع أن أتخذ قراراً. وهذا يحدث معي أحياناً، ثم لا أدري ماذا أفعل، ولكن شيئاً يحدث دائماً، ويعطيني العلامة التي كنت أنتظرها، فأعرف ما ينبغي أن أفعل.

تعثرت إحدى الفتيات وسقطت على الأرض. كانت استجابتها للسقطة متفقة مع ما كنت أريد تماماً. فأصبحت هي الفتاة. والأمر المهم أيضاً هو أنها كانت تشبه باتريزيا شقيقة أوغسطو، لذلك فإن ضميره الهاجع يتأثر حين يدرك أنه يأخذ المال الذي يضمن مستقبلها.

صوَّرتُ نهاية الفيلم عدة مرات، وفي كل مرة كان التصوير مختلفاً. واستقر الأمر أخيراً على نهاية يظهر فيها موت أوغسطو أقل كآبة وأكثر شاعرية. في النهاية يظل الغموض يكتنف شخصيته، ويدفع المشاهد إلى التفكير. هل كان يغشُّ زملاءه لأنه كان ينوي استرجاع المال المسروق للفتاة المقعدة التي هي في أمسّ الحاجة إليه؟ هل سيعطيه لابنته حتى تتعلم؟ أم ينوي الاحتفاظ به لنفسه ليس غير؟ لو لم تُقطع سلسلةُ اللقطات مع فتاة الكورس الإنكليزية من الطبعة الأخيرة، لكان من الجائز أن يساعد المال أوغسطو على تجديد علاقته بها، إن اختار أن يكون أنانياً. أنا أخشى أن تكون الفتاة التي أدت هذا الدور ما تزال تبكي. أعتقد أن من المهم جداً أن تدفع النهايةُ الجمهورَ إلى التساؤل، وألا تجيب عن كل الأسئلة. وأنا أعتبر نفسي فاشلاً إذا لم يفكر الجمهور فيما حدث للشخصية بعد انتهاء الفيلم، ليس فيلم «الاحتيال» فقط، بل أي فيلم أعمله.

وفي النهاية تأكد أن الفيلم كله قد التبس على الجمهور حسب تقدير المنتجين. اقترحوا اختصار مدة الطبعة الأصلية البالغة ساعتين ونصف الساعة، وهذا الاختصار لم يجعل الفيلم أقل التباساً. قيل لي: إن هذا الاختصار ضروري حتى تتاح للفيلم فرصة أفضل في مهرجان البندقية السينمائي في ذلك العام.

لم تكن هذه الحجة لتقنعني، غير أن المنتجين يحبون المهرجانات السينمائية على ما يبدو، ففي المهرجانات حفلات وبنات. وحين لقي تجاهلاً هناك . بل أسوأ من التجاهل . أرغمت على اختصار زمنه حتى ١١٢ دقيقة، ثم إلى ١٠٤دقائق، وأخيراً إلى أقل من ذلك من أجل عرضه المتأخر في أمريكا. لم يعرض هناك إلا بعد نجاحات «ليالي كابيريا» و«حياة حلوة» و«ثمانية ونصف». كان اختصار «الاحتيال» تجربة أليمة، ومؤذية للفيلم من دون شك. أنا لم أرد ذلك. عندما أنهيته، شعرت أنه فيلمي، الفيلم الذي أنا صنعته، ولما أرغمت على اختصار زمنه، لم أكن على يقين مما أختصر. ربما حذفت أجزاء مختلفة في أوقات أخرى. ومهما كان الحذف، فهو أمر مؤسف. لقد أجريت «الاختصار النهائي» على فيلمي، وما كان ذلك بالأمر المهم.

أخبرني أورسون ويلز فيما بعد عن مشاعره حيال ما أصاب فيلمه «عائلة أمبرسون العظيمة». أمر محزن. أظن أنه كان فيلماً عظيماً، مع أني لم أعرف ما فعلوه به. من الصعب الآن أن نتصور نوعية ذلك الفيلم، بما أننا لم نشاهده كما أراد له ويلز أن يكون.

حذفت مشاهد كثيرة ذات دلالة من فيلم «الاحتيال»، وحذفت معها خيوط مهمة من القصة التي تصور الشخصيات. لم أستطع أن أنقذ مشاهدي المفضلة لأنني اضطررت إلى التركيز على معقولية القصة بعد الاختصار الكثير. حاولت أن أبقي أحد المشاهد، ولكن لم أستطع. وهذا المشهد هو الذي تظهر فيه إريس التي تخلَّت عن بيكاسو وهي تواجه أوغسطو معتبرة إياه مسؤولاً عن تورط زوجها في حياة الجريمة. ويدافع عن نفسه مستخدماً منطقه الملتوي المتأصل فيه.

في هذا المشهد يشجعها أوغسطو على استعادة زوجها بيكاسو، وينبهها إلى أنه لن يعود إليها وإلى طفلهما إذا ما نال حريته، لأن «الحرية جميلة». وهو يرى أن إريس كان ينبغي ألا تتخلى عن زوجها حتى لو كان يكسب كسباً غير شريف، ولم يحرز مزيداً من النجاح. يقول لها: إن من يملك المال يملك كل شيء، ومن لا يملكه فهو لا يملك شيئاً. لكنها تتصدى له، وتدافع عن نفسها، وهو يعدِّد حسنات المال.

كان هذا مشهداً مفتاحياً بالأصل، غير أنه اختفى مع غيره من المشاهد في أثناء عملية الاختصار. إن خطوط القصة، وتطور الشخصيات، انقطعت فجأة من غير توضيح. وهذا جعل بعض النقاد يتوهمون وجود غرض أسلوبي مقصود لا وجود له على الإطلاق. ومن الناحية المهنية، عرفت أنني عاجز عن مواجهة فيلم «الاحتيال» على الصورة التي انتهى إليها. ومن الناحية الشخصية كان صعباً عليَّ أن أحذف كثيراً من أداء جيوليتا الممتاز. لقد أجادت الأداء، ولاسيما في الأجزاء المختصرة. كنت أرجو أن تتفهم الأمر، لأنها زوجتي، ولكنها لم تتفهم، لأنها ممثلة أيضاً. وأعتقد أني عوَّضتها عن ذلك في فيلمي التالي «ليالي كابيريا».

حين يكتمل الفيلم، يحافظ على بقائه الدائم في ذلك الشكل. ويبدو أن تلك هي الطريقة الوحيدة التي كان يمكن أن يوجد بها، لأنها الطريقة الوحيدة الممكنة للوجود. ولكن هيهات! إن كل فيلم صنعته كان يمكن أن يكون مختلفاً، أو كان مختلفاً بالفعل، لو صنعته، مثلاً، في وقت آخر. كان باستطاعتي أن أصنع الفيلم نفسه عدة مرات مع اختلاف الأسلوب في كل مرة. ولقد فعلت ذلك بالفعل. إن أفلامي تعيش في ذاكرتي كما صوّرتها، وبالطول الذي أردته، وهذا هو سبب عزوفي عن مشاهدتها بعد الانتهاء منها. إن زمن عرضها في ذاكرتي مختلف عن زمن عرضها في دور السينما. لقد اضطررت مراراً إلى الاختصار، وكان يكرهني على ذلك المنتجون الذين أرادوا الأقل دوماً توفيراً للمال. لو قدر لي أن أرى أفلامي كما يراها الجمهور في دور السينما، لجلست هناك ورحت أسأل: أين المشهد الخاص بهذا؟ وأين المشهد الخاص بذاك؟ ولشعرت أني أتمزق مثلما تمزق فيلمي المسكين. حين يكتمل الفيلم يجب أن أقطع الصلة به، أو يجب أن أحاول ذلك.

إن موضوع الوحدة، ومراقبة الإنسان المتوحد قد أثار اهتمامي على الدوام. وحتى وأنا طفل، لم أتمالك أن ألاحظ أولئك الذين لم يتكيفوا مع المجتمع لسبب أو لآخر بمن فيهم أنا نفسي. وفي الحياة، ومن أجل أفلامي، كنت دوماً ولوعاً بما هو غير مألوف. ومن المستغرب أن الذين يُهمَلون هم عادة إما الأذكياء جداً، وإما الأغنياء

جداً. والفرق هو أن الأذكياء هم الذين يَعزلون أنفسهم في أكثر الأحوال، والأقل ذكاء يعزلهم الآخرون. وفي فيلم «ليالي كابيريا» أكتشف كبرياء أحد الذين جرى استبعادهم.

إن ظهور شخصية كابيريا القصير عند نهاية «الشيخ الأبيض» كشف قدرات جيوليتا التمثيلية. فعلاوة على كونها ممثلة درامية رائعة في «بلا رحمة» و«أضواء حفلة المنوعات». أظهرت أنها قادرة على أن تكون ممثلة إيمائية تراجيكوميدية على منوال شابلن، وكيتون Keaton، وتوتو Toto. وعززت هذا الانطباع على نحو رائع في فيلم «الطريق». لقد نشأت جلسومينا من صورة كابيريا الأصلية المختصرة، وأحسست آنذاك أن شخصيتها يمكن أن تكون موضوع فيلم كامل، تكون بطلته جيوليتا طبعاً.

خلال تصوير فيلم «الاحتيال»، التقيت كابيريا في واقع الحياة. كانت تعيش في كوخ قريب من أنقاض قناة رومانية. أسخطتها في البداية الفوضى التي أوقعتُها في روتينها اليومي. ولما قدمت إليها وجبة غداء من شاحنة الأطعمة التابعة لنا، اقتربت مثل قطة صغيرة شاردة، مثل يتيم، مثل طفل ضال أسيئت معاملته فعاش في الشوارع، ولكنه لا يزال جائعاً، جائعاً جداً بحيث يمكن أن يبدد مخاوفه عرض الطعام عليه.

كان اسمها واندا، ولو لم يكن هذا اسمها لاخترعته لها. وبعد عدة أيام أفشت لي، ولكن على طريقتها المغمغمة، بعض الملابسات التي تحيط بالبغي في شوارع روما.

تولّى جوفريدو لومباردو إنتاج فيلمي التالي. ولكنه ارتعب من فكرة قصة تتناول حياة بغيّ لا تثير أي تعاطف، بقدر ما يتعلق الأمر به. ولم يكن وحيداً في ذلك، إذ إن كثيراً من المنتجين لم تعجبهم الفكرة، وخاصة بعد إخفاق فيلم «الاحتيال» في اجتذاب الجمهور. هناك قصة كثيراً ما يستشهد بها عن شيء قلته حين عرضت نص «ليالي كابيريا» على أحد المنتجين. أحياناً تُروَى القصة ذاتها، ولكن يحلّ محلها فيلم مختلف.

يقول المنتج: أنت تصنع أفلاماً عن اللوطيين، ولا بد أن نتحدث عن هذا الأمر . أعتقد أنه يشير إلى شخصية سوردي في فيلم «المتسكعون»، على أني لم أعالج هذا الموضوع على وجه التخصيص . ويقول أيضاً: لديك نص عن مشفى أمراض عقلية . وهذا مخطوط لم يتحول إلى فيلم شأن العديد من المخطوطات . ثم يقول أخيراً: والآن لديك بغايا، فما موضوع فيلمك التالي؟ فأجيب غاضباً، كما تقول الحكاية: إن فيلمي القادم سيكون حول المنتجين.

لا أستطيع أن أتخيل كيف بدأت تلك القصة، إلا إذا كنت بدأتها أنا بالذات، ولكن لا أذكر ذلك، ولا أذكر أني قلتها، غير أني أتمنى أن أكون قد قلتها. أنا أفكر كثيراً فيما أتمنى لو قلته بعد انقضاء المناسبة، ويزعجني بعض الشيء أن أتذكر مناسبة تأخرت فيها عن الرد الحاسم السريع.

وأخيراً تقدم دينو لورنتيس بعقد لإنجاز خمسة أفلام متيحاً لي فرصة لصناعة «ليالي كابيريا». وارتأت جيوليتا أن أتلقى مزيداً من المال، ولكنني لم أرغب إلا في عمل مزيد من الأفلام.

طوال حياتي كمخرج، لزمت هذا النمط. وكان عند جيوليتا إحساس بالمستقبل أفضل من إحساسي. ربما لو طلبت مالاً أكثر لظن المنتجون أنني جدير بأن أنال أكثر، ولكنت بالتالي قادراً على زيادة عملي. من يدري؟

لا أزال غير مكترث باكتساب مزيد من المال، غير أني أود أن أعمل مزيداً من الأفلام.

إن بعض أفكاري السابقة الخاصة بالأفلام قد أخذت سبيلها إلى القصة، من مثل حادثة دفع كابيريا إلى نهر التيبر Tiber من قبل عشيقها الأخير. وأصل هذه الحادثة تقرير صحفي عن حادثة مماثلة لم تنجُ منها البغي. صورتُ من مسافة بعيدة جميع اللقطات الأولى التي تصور كابيريا وهي تلهو مع عشيقها في أرجاء الريف. وأعطيت فرانكو فابريزي دور الرجل، مع أنك لا ترى وجهه بوضوح أبداً. وكان قد أدى أدواراً مهمة في «المتسكعون» و«الاحتيال»، ولكنه أعرب عن رغبته في أخذ أي دور في هذا الفيلم. وفي هذه المرحلة لم أوزع الأدوار على الممثلين بحسب وجوههم.

كان إعطاء فرانسوا بيريه Francois Perier دور «أوسكار» قد استدعته ضرورة مشاركة ممثل فرنسي في الفيلم، وهو شرط اشترطه شريك دينو دو لورنتيس الفرنسي في الإنتاج. إن الحبكة وراء الشاشة كثيراً ما تكون متشابكة أكثر مما يمكن أن يبتكر الكتّاب. لقد اشتكى النقاد من أن بيريه ليس شريراً بالقدر الكافي، ولكن ذلك هو ما أردته على وجه الدقة. أظن أنه يناسب الدور تماماً، ولاسيما في النهاية، حيث يصبح شديد الفزع من تنفيذ جريمة قتل كابيريا. ربما توجد عاطفة إنسانية أخرى أيضاً أقل أنانية تردعه، وتجعله يشعر بالندم. نحن لا ندري، ولكننا نأمل في الأحسن. أنا توّاق إلى معرفة ما سيفعل بالمال الذي ادخرته كابيريا، وما إذا كان سيواصل القيام بالشيء ذاته مع بغي أخرى. حتى بين منبوذي «الاحتيال» كان سيبدو منبوذاً، مثل بيتر لور، وفظيعاً في جريمته.

لا توجد علاقة بين فيلم «ليالي كابيريا»، وبين فيلم إيطالي قديم صامت عنوانه «كابيريا» مأخوذ عن قصة للكاتب غابرييل دانوزيو Gabriele D'Annunzio. إن تأثرت فقد تأثرت بفيلم شابلن «أضواء المدينة»، وهو أحد الأفلام الأثيرة عندي. إن جيوليتا في دور كابيريا تذكرني بالمتسكع في فيلم شابلن أكثر منها في دور جلسومينا. ويخطر لك شابلن أيضاً حين تشاهد رقصها المبالغ فيه في النادي الليلي، كما أن لقاءها مع النجم السينمائي يشابه لقاء المتسكع مع المليونير الذي لا يتعرف إلى شارلي إلا وهو سكران. وأنا أدع كابيريا تنظر إلى الكاميرا في النهاية وفي عينيها بريق أمل جديد تماماً مثلما يفعل شابلن مع المتسكع في «أضواء المدينة». من الممكن أن يكون عند كابيريا أمل لأنها بالأصل متفائلة، وآمالها متواضعة. أشار النقاد الفرنسيون إلى أنها شارلوت الأنثوي، وهذا اسم شابلن المحبب إليهم. أسعد جيوليتا ذلك عندما سمعت به. وأنا سعدت أيضاً.

ذهبنا أنا وجيوليتا إلى سوق كبير لابتياع الملابس التي سوف ترتديها عند أداء دور كابيريا. وبعد ذلك، ولأن تلك الملابس ليست جميلة، أخذتها إلى محل نفيس، واشتريت لها ثوباً جديداً.

إن العلاقة بين كابيريا وجلسومينا هي أن الأولى هي الأخت الساقطة للثانية. ليس واضحاً تماماً كيف يستبق فيلم «ليالي كابيريا» فيلم «جولييت والأشباح». فالبطلة في كلا الفيلمين امرأة ناضجة تحاول أن تواجه انحطاط مسار حياتها من خلال الدين والصوفية والحب. وما تسعى إليه كلتاهما هو الحب. ولكن البحث عن الحب لا يضمن العثور عليه، كما أن منح الحب لا يضمن تلقيه. إن كل شيء في الخارج يخذل هاتين المرأتين. وفي النهاية يتوجب على الشخصيتين أن تجدا أي خلاص داخلي ممكن.

إن مشـهد المعجزة فـي «ليـالي كابيريـا» يتكـرر إلـى حد مـا فـي فيلمـي التـالي «حيـاة حلـوة»، ولكـن كفكـرة متـأخرة عنـدما اضـطررت إلـى اختصـار قسـم مـن المخطـوط. فـي الفيلم الأول أتـابع كابيريـا مـع بعـض النـاس الآخرين في لقطات قريبة محكمة لا من أجل خلق إحساس برهاب الاحتجاز فقط، بل من أجل الاقتصاد في إنفاق المال على مشهد يضمُّ طاقماً كبيراً، والعديد من الممثلين المستأجَرين. وفي فيلم «الحياة الحلوة» توفر لي ميزانية سخية بحيث استطعت التركيز على مشهد الاحتفال نفسه من خلال لقطات عريضة تتلاءم مع عدسات التصـوير الواسـعة الجديـدة. كـان فيلم «ليـالي كابيريـا» فـي الواقـع، آخـر فيلم طويـل لـي بـالأسـود والأبـيض علـى الشاشة التقليدية.

إن مقطع «صاحب الكيس» الذي لم يره الجمهور إلا في مدينة كان Cannes تشاء المصادفات أن يبقى، ويمكن استعادته في طبعات قادمة، شأن العديد من الاختصارات التي أكرهت عليها في أفلامي. على كل حال، لا أعرف كيف سيكون شعوري نحوه بعد هذه المدة الطويلة. أعتقد أنه مشهد فيه جودة خاصة، ولكن الفيلم يحيا حياته المستقلة سواء أضمّ المشهد أم لا. لذلك أشعر أني محظوظ لأن الكنيسة لم تجد إلا هذا الجزء من الفيلم غير مقبول بالنسبة إلى الجمهور الإيطالي. إن صاحب الكيس لديه طعام في صرَّته، وهو يجول في روما ليطعم المشردين الجياع. وأصل هذا المشهد شخصية رأيتها بالفعل في واقع الحياة. ووُجد في الكنيسة من اعترض وقال: إن إطعام المشردين والجياع هو واجب الكنيسة،وأنا أظهرتُ الكنيسة مقصرة عن القيام بالمسؤولية الملقاة على عاتقها،وكان يمكنني أن أجيب أن صاحب الكيس إنسان كاثوليكي، بل مثال الكاثوليكي الجيد الذي يقوم بالمسؤولية الفردية. ولكن لم أعرف من الذي كان ينبغي أن أقول له ذلك.

إن مصطلح المخرج المؤلف auteur قد استُخدم أول ما استخدم في الحديث عني في مقالة كتبها الناقد الفرنسي أندريه بازان Andrè Bazin عن كابيريا. لقد استُلهم فيلم «ليالي كابيريا» في كوميديا بروداوي الموسيقية الأمريكية، وفيلم هوليود «شاريتي الحلوة»، وهذا الاستلهام يعترف به بوب فوس Bob Fosse، غير أنني لا أوافقه على أنه استلهم كثيراً من الأفكار، وأفضّل أن يعتبر الفيلم من إبداعه.

إن طبيعة كابيريا الإيجابية نبيلة ورائعة جداً. فهي تقدم نفسها لمن يدفع مهما كان وضيعاً، وتسمع الحقيقة في الأكاذيب. ومع أنها بغيٌّ، فإن المركوز في نفسها هو البحث عن السعادة قدر المستطاع، شأن من لم يعامل معاملة حسنة. إنها ترغب في التغيير، ولكن قُدِّر لها أن تلعب دور الخاسر الدائم في الحياة. ومع ذلك فهي لا تكفُّ عن البحث عن السعادة.

في نهاية الفيلم تتقرَّب من الجمال أكثر ما يمكنها التقرب، لأن الزواج الوشيك جعلها تشعر أنها أكثر سحراً. ومن أجل أن تذهب مع أوسكار، تبيع منزلها الصغير الأثير، وكل ما تملكه في هذه الدنيا، حصيلة أعوام التضحيات، وتأخذ كل مدخراتها من المصرف. ثم تكتشف أن الرجل الذي ظنت أنه لا يحب إلاها لا يبغي إلا الاستيلاء على ثروتها. يتلطَّخ وجهها بالأصباغ والدموع. لقد خسرت كل شيء بما فيه الأمل. لا، لم تخسر كل شيء. ها هي ذي تستطيع أن تبتسم ابتسامة شاحبة. لذلك ما يزال هناك أمل.

إن كابيريا ضحية، وأي واحد منا يمكن أن يكون ضحية في هذا الوقت أو ذاك. ومع أنها تمثل شخصية

الضحية أكثر من غيرها، فإنها لا تعدم النجاة. وهذا الفيلم لا يطرح حلاً، أي أن مشهد الختام تصل فيه القصة إلى نتيجة حاسمة بحيث لا ينتابك بعد ذلك قلق على كابيريا. إن القلق على مصيرها لا يزايلني منذ ذلك الوقت.

كان فيلم «الحياة الحلوة» أول فيلم أعمل فيه مع مارشيلو ماستروياني. كنت أعرفه طبعاً لأن مكانته كانت قد توطدت في إيطاليا كممثل مسرحي وسينمائي. وكانت معرفة جيوليتا به أفضل، إذ كانا طالبين في جامعة روما، ومثَّلا في المسرح معاً. كنا نلتقي به عادة في المطاعم، كان يأكل كثيراً من الطعام دائماً، وقد لاحظت ذلك لأن بيني وبين محبي الأكل صلة طبيعية. ويمكنك أن تميز الشخص الذي يحب الطعام لا من خلال الكمية التي يستهلكها، بل من خلال استمتاعه وتلذذه بما يأكل. وأنا انتبهت إلى مارشيلو أولاً لما يجذبني إليه من علاقة مطعمية.

يسألني الناس مرة بعد أخرى إذا كان مارشيلو أناي الثانية Alter ego. إن مارشيلو ماستروياني يعني أشياء كثيرة للعديد من الناس. أما بالنسبة لي فهو ليس أناي الثانية. إن مارشيلو، الممثل الذي يتوافق مع ما أطلبه منه على أكمل وجه، شأن البهلوان الذي يجترح كل شيء. أما كصديق فهو صديق كامل، من النوع الذي تجده في الأدب الإنكليزي، حيث يضحي الرجال الذين هم كالأخوة بأنفسهم من أجل بعضهم بعضاً، تحدوهم إلى ذلك أسباب نبيلة. وصداقتنا مثل ذلك، أو مثل أي شيء يمكن أن تتخيله، لأن عليك أن تتخيلها، بما أننا في واقع الحياة نكاد لا يرى واحدنا الآخر، أو لا يراه عملياً خارج عملنا المشترك. لعل ذلك هو أحد أسباب اتصاف صداقتنا بالكمال، واستطاعة كل واحد أن يتصور الآخر موجوداً دائماً من أجله. إنها صداقة لا تخضع للاختبار أبداً. وأنا أثق به أكثر مما أثق بنفسي، لأني أعرف أنني لست بالصديق الذي يُعوَّل عليه بالفعل. ولعل مارشيلو أكثر ثقة بي لأن معرفته بنفسه أفضل. إن علاقتنا تبرأ من أي زيف. نحن نلهو ولكن من غير تكلف.اللهو الخالص فيه صدق خاص.

نحن لا نضطر إلى التخاطب. إذ نستطيع أن نسمع غير المنطوق. وفي بعض الأحيان نكون على درجة من الانسجام لا أستطيع عندها أن أفصل ما قلناه عما فكرنا فيه.

منذ أقلعت عن التدخين صرت أتضايق من أي مدخن قريب مني، ومارشيلو لا يفعل شيئاً إلا التدخين. أظن أنه يدخن ثلاث علب كل يوم، وهذا أمر غير عادي يتباهى به بالفعل. وهو لا يفكر بالإقلاع عن هذه العادة. ولكن حين أطلب منه أن يطفئ سيجارة يطفئها على الفور، ثم لايلبث أن يشعل واحدة أخرى تلقائياً.

إنه إنسان عفوي للغاية. ولا يتوتر أبداً أثناء التمثيل، بل هو لا يتوتر أبداً إلا عندما يذهب إلى التلفاز للحديث عن التمثيل. وأراه أحياناً أقل توتراً مع الكاميرا منه بدونها.

وهكذا علمت بموهبته، ورغبت في العمل معه لاعتقادي أنه مستكمل جميع الشروط للتمثيل في «الحياة الحلوة».

كان العثور على منتج هو الأمر الأصعب. غيرت المنتجين ثلاث عشرة مرة قبل أن وجدت المنتج المناسب الذي كان راغباً في إنتاج الفيلم فعلاً، ثم أنتجه.

وما بدأت العمل حتى خابرت مارشيلو. أنا دائماً أهتف للناس لأن الأمور تجري على نحو أفضل هكذا.

وعلى العموم أنا لا أحب التعامل من خلال المحامين والوكلاء. طلبت من مارشيلو أن يقابلني في منزلي في فريجيني. لم يأت وحده كما توقعت، بل أحضر معه محاميه.

عندما أوضحت سبب اختياري له للدور، ربما صدمه افتقاري للكياسة. وذكرني فيما بعد أنني قلت له: دعوتك لاحتياجي إلى وجه عادي، وجه بلا سمات مميزة، وجه خالٍ من التعبير، وجه مألوف. وجه مثل وجهك. كان قصدي حسناً. لم أتعمد الإساءة.

أوضحت له أني رفضت نجماً أمريكياً كبيراً أراد المنتجون فرضه عليَّ. ولما أخبرته أني رفضت الممثل الشهير بول نيومان اندهش بعض الشيء. وأنا شديد الإعجاب بهذا الممثل، وخاصة في السنوات العشر الماضية التي تحول فيها إلى ممثل عظيم. غير أن «الحياة الحلوة» يروي قصة صحفي محلي شاب، ومن شأن مثل هذا النجم أن يثير إعجاباً شديداً، لذلك لا يسعني أن أجعل نجماً كبيراً يمثل هذا الدور. وأخبرت مارشيلو: لقد اخترتك لأن لك وجهاً نراه كل يوم.

لم يكن ذلك انتقاصاً من قدر مارشيلو. إن روبرت ردفورد قد عمل فيلماً ناجحاً عنوانه «الناس العاديون»، وهذا يعني أن هناك سحراً رومانسياً فيما هو عادي جداً، والعادي جداً في حرفة النجم السينمائي، هو ما أعنيه. إن مارشيلو هو نموذج الإنسان المثالي. فهو رجل يستهوي النساء، وهذا أمر يُحسد عليه.

لم يعجبه توضيحي على الإطلاق. ولكنه بقي مستعداً للنظر إلى النص. طلب مني أن أخبره كيف أرى الدور، فوافقت.

أعطيته مخطوطاً سميكاً صفحاته كلها بيضاء باستثناء الصفحة الأولى. وعلى هذه الصفحة رسمت صورة تظهر شخصيته كما كنت أراها. كان وحده في زورق صغير في عرض البحر وقضيبه يتدلّى حتى يبلغ القاع. وكانت تسبح حوله حوريات البحر الجميلات. نظر مارشيلو إلى الصورة وقال: إنه دور ممتع. سأقوم به.

إن عملي مع مارشيلو يجري على ما يرام، ولاسيما في الفيلم الذي يترتب فيه على الشخصية الرئيسية أن تكون في وضع ملتبس. فهو في الفيلم، وهو خارج الفيلم في الوقت ذاته. والشخصية في جميع الأفلام التي عملتها مع مارشيلو ليست إلا صدى، وهي دائماً متشابهة. من المفترض أن يكون إنساناً مثقفاً. من الصعب تمثيل المثقف في الأفلام أو على منصة المسرح، لأن المثقف لديه حياة داخلية. فهو يفكر ولكنه لا يعمل كثيراً. وهذه السمات الخاصة يتحلّى بها مارشيلو. فالقابل للتصديق هو أنه شخص لا يتفاعل مع الأحداث، بل يراقبها. وبالطبع هو رجل فعلٍ أحياناً. وعلى هذا فهو شخص ملتبس الوضع يحيا القصة، ومن حين لآخر يقف على حدة مراقباً ما يجري.

التصديق مع مارشيلو ليس مشكلة، فهو مقنع جداً. إن موهبته في التمثيل حساسة ولكنها جازمة أيضاً. وهو يساعد المخرج حقاً مساعدة دقيقة وثمينة. ومع أن موهبته طبيعية، فهو في حقيقة الأمر لا يكفُّ عن المحاولة أيضاً.

وفي إحدى المقابلات مع مارشيلو قرأت ذات مرة هذا الرد الذكي الرائع له. سأله أحد الصحفيين: هل

صحيح، يا ماستروياني، أنك لا تقرأ المخطوط عندما تعمل مع فيلليني؟ فأجاب مارشيلو :نعم. أنا أعرف ما ينوي فيلليني عمله. وأعرف القصة معرفة عامة. وأفضل ألا أعرف كثيراً، لأن عليَّ أن أحتفظ بالفضول ذاته حيال أحداث الغد، وما بعد الغد، وخلال القصة كلها، وذلك طيلة فترة التصوير، الفضول ذاته الذي ينبغي أن يكون عند الشخصية الرئيسية. أنا لست ميالاً إلى معرفة أشياء كثيرة.

هذا موقف ذكي في رأيي، أي أن يكون الممثل منفصلاً وفي المتناول مثل الطفل. عندما كنا صغاراً كنا نلعب لعبة العصابة والبوليس. يقول أحدنا: أنا واحد من العصابة، وأنت رجل بوليس. هيا! كل شيء يجري عفواً.أنا أُخبر مارشيلو بما ينبغي أن يقوله فيقوله. الشخصية هي الشيء الوحيد المهم الذي ينبغي أن يعرفه الممثل معرفة دقيقة، وأن يصبح هو الشخصية أمر جوهري بالنسبة إليه. يمكن للشخصية بعدئذ، سواء أكانت رجل بوليس أو رجل عصابة، أن تقول ما تريد، وأن تتفاعل بشكل طبيعي. الشخصية تمسك يد الممثل وتقوده. هكذا أرى فعلاً دور المخرج، لا أن يساعد الممثل في العثور على الشخصية بل أن يساعد الشخصية في العثور على الممثل.

أنا لا أختلف أبداً مع مارشيلو خلال الفيلم. أحاول جاهداً أن أجعله يزداد نحولاً وغماً وسحراً.وإذا كان يؤدي دور شخصية معاناتها داخلية أرغب في قراءة هذا البؤس في وجهه، بدلاً من نظرة قطة كبيرة تلذذت تواً بالسمك والقشطة.

في بداية العمل في أحد الأفلام طلبت منه أن يتبع نوعاً من الحمْية، أي حمية تفي بالغرض. قال لي: إنه يعرف مكاناً في شمالي ألمانيا يمكن أن ينقص وزنه فيه عشرة كيلوات في غضون ثلاثة أيام فقط. قلت: سافر يا مارشيلو! إذهب إلى ذلك المكان، ولكن لا تمكث هناك إلا ثلاثة أيام. وغاب ثلاثة أيام، وعندما عاد، عاد كما كان. ومن حسن حظي أن وزنه لم يزد.

حين رأيت صورة أنيتا إكبيرغ أول مرة في إحدى الصحف، تراءت لي وكأنها أحد رسومي وقد بُعثت فيها الحياة. لم يكن عندي فكرة عن سيلفيا Sylvia، ولكن حين رأيت صورة أنيتا كالصورة التي كنت محتاجاً إليها تماماً، كان ذلك شبيهاً بالفأل. شعرت بأن عليَّ أن أحملها على العمل معي في الفيلم،فطلبت من مساعدي أن يحدد معها موعداً للقاء. قال وكيلها: إنها لا تعمل قبل أن ترى النص أولاً. وأعتقد أن الوكيل كان يتكلم باسمه قائلاً: إنه لا يعمل حتى يرى النص أولاً. وأخبر مساعدي وكيلَها بأنه لا يوجد نص. وعلى هذا تعاقدت إكبيرغ معي.

لما التقيتها رأيتها مماثلة للشخصية أكثر مما اعتقدت. قلت لها: أنت صورة حية لما تخيلته. فأجابت: أنا لا آوي إلى الفراش معك.

كان ميلها إلى الارتياب مفهوماً. كانت تظن أن كل الرجال يرغبون في النوم معها، لأنهم يرغبون في ذلك ليس غير. لم تثق بي لأنها لم تستطع أن ترى المخطوط، وتحمله في يديها. أخبرتُ مارشيلو أنني لقيت سيلفيا، وكان حدثاً «لا يصدق». كان حريصاً على رؤيتها رأي العين. فدعوتهما معاً إلى عشاء، ولكن ذلك لم يؤدِ إلى انجذاب فوري. معظم النساء كن يرين ماستروياني جذّاباً. أما إكبيرغ فلم تره كذلك، أو أنها رأته جذاباً ولكنها لم

تظهر ذلك. كانت باردة نحوه، ولم يحصل أي تآلف. لم يستخدم كلماته الإنكليزية القليلة، ولم تستخدم هي كلماتها الإيطالية القليلة. وفيما بعد قالت لي: إنها لم تجد ماسترورياني جذاباً، وقال هو لي: إنه لم يجدها جذابة. والأمر بالنسبة لي سيان، إذ إنني قد عثرت على سيلفيا التي أردت.

إن الطريقة التي تبادلا بها المشاعر في الحياة لم تؤثر في الفيلم. فعلى الشاشة كانت الطاقة الجنسية تشعّ منهما.

لم يتلاءما في الحياة لان إكيبرغ تعودت ملاحقة الرجال لها، ولم تكن مضطرة إلى ملاحقته. أما مارشيلو فقد اعتاد أن يرى النساء تلاحقه، إضافة إلى أنه كان يحب النساء النحيفات.

غيَّر فيلم «الحياة الحلوة» حياة أنيتا. لم تستطع بعد ذلك أن تبتعد كثيراً عن نافورة تريفي. لقد عثرت على المكان الذي وجدت فيه حقاً، وصارت روما مكان إقامتها الدائمة.

من أجل فيلم «الحياة الحلوة»،رسمت بعض الصور المجملة للممثل ولتر سانتيسو Walter Santesso الذي أدى دور المصور الصحفي ببارتزو Paparazzo الذي تخيلته عارياً إلا من الكاميرا والحذاء اللذين احتاجهما للتجوال والتقاط الصور.

كنت قادراً إلى حد بعيد على تكوين فكرة عن شخصيات أفلامي بالرسم. وحين أستودعها الورق، أعلم أشياء عنها لم أكن أعلمها. إنها تفشي لي أسرارها الصغيرة، وتكتسب حياتها الخاصة، وأنا أرسمها. ثم آخذ هذه الصور، وأصنع منها أفلامي صوراً متحركة بعد العثور على الممثلين الذين يهبونها الحياة.

عندما اقترحنا الاسم في عام ١٩٥٩، لم أكن أتوقع أيٌّ اللفظين سيغدو كلمة في لغات عديدة: ببارتزو Paparazzo، أم ببارتزي Paparazzi. إنه مأخوذ من نص أوبرا إحدى شخصياتها تدعى ببارتزو. وقد أخبرني به أحدهم، وبدا مناسباً تماماً لمصورنا الفوتوغرافي الذي لا روح فيه، والذي هو كاميرا أكثر مما هو إنسان.

فالكاميرا هي التي تراقب في الحقيقة، وهو لا يرى العالم إلا من خلال عدساتها، وهذا هو سبب دخوله في مجال الكاميرا التي يحملها وإغلاقها في آخر ظهور له في الفيلم.

لم تُفهم غايتي من تسمية الفيلم «الحياة الحلوة». لقد اعتبرت تسمية متهكمة أكثر مما قصدت. كنت أفكر في «حلاوة الحياة» وليس في «الحياة الحلوة». وهذه ظاهرة غريبة، لأن مشكلتي كانت في الاتجاه الآخر. كنت عادة أقول شيئاً أقصد به التهكم ويفهم فهماً حرفياً. ثم إن الاستشهاد بما قلت كان يستمر، ولكن خلافاً لما اعتقدت وقصدت. وهذه الاستشهادات المزعومة كانت دائماً تعود وتلازمني.

حينما يسألني الناس عن موضوع «الحياة الحلوة» أميل إلى القول: إنه حول روما، المدينة الداخلية بالإضافة إلى المدينة الأبدية. والفيلم لا تقع أحداثه في روما بالضرورة، بل يمكن أن تقع في نيويورك أو طوكيو أو بانكوك أو سدوم أو عمورة أو أي مكان، إلا أن روما هي المدينة التي أعرفها.

إن اقتران التجربة بالبراءة هو خير وسيلة لرؤية المكان رؤية صحيحة. ولقد اكتشفت أن الطريقة المثلى لرؤية روما هي من خلال أربع عيون. عينان تعرفانها حق المعرفة ركناً ركناً، وعينان منفتحتان على اتساعهما

كأنما تريانها أول مرة.

من الواضح أن الإنسان البريء يستطيع أن يتعلم من الآخر. وما يروعك أكثر من أي شيء آخر هو الحد الذي توقف عنده الإنسان المطلع عن ملاحظة الأشياء. النظرة المتعبة تصاب بالصدمة إذا تنبهت إلى إحساس جديد، وتريك ما تراه كل يوم من غير أن تراه في حقيقة الأمر أبداً.

وهذا ما ينبذه مارشيلو في نهاية فيلم «الحياة الحلوة». فهو،حين تحاول باولا Paola أن تتواصل معه، لا ينتبه إلى أنها ميّالة إلى قبول عرضه لتعليمها الطباعة، وإلى ما ينطوي عليه هذا القبول من أشياء أخرى. لا يفهم أن براءتها وانفتاحها على الحياة قد يمنحانه النضارة التي يمكن أن تحوّل فلسفته الساخرة المتشككة إلى ثقافة بنّاءة. إن باولا هي حنين مارشيلو ورومانسيته.

لا أؤمن أن هناك أوغاداً، بل بشر فقط. فالأخيار قد يتصرفون كالأوغاد والأوغاد قد يكونون ضحايا الظروف، أو قد يكون أحدهم شيطاناً أسود القلب،ويمكن أن يؤثر في نفسه مواء قطة صغيرة.

يبدأ ستاينر Steiner في «الحياة الحلوة» بطلاً، وينتهي كأسوأ وغد في أي من أفلامي يمكن أن يقتل أطفاله، شأنه في ذلك شأن ماجدا جوبلز Magda Goebbels. إن حادثة ستاينر أزعجت كثيراً من الناس بمن فيهم المنتجون والنقاد الذين اعتقدوا ذلك غلَّواً مني، مع أن الحادثة مستمدة من الواقع.

قال بعض النقاد الذين كتبوا عن شخصية ستاينر: إنه يمارس اللواط في الخفاء. وشخصيته لا تنمُّ على ذلك. وقال بعضهم الآخر: إنهم معجبون بقدرته الفكرية ومحترمون لها. وأنا لست متعاطفاً معه بتاتاً. فهو مثقف زائف، إذ إنه لا يكترث بالأضرار التي يلحقها بالآخرين.

ارتأيت أن هنري فوندا Henry Fonda هو خير من يمثل دور ستاينر، المثقف السعيد في ظاهر الأمر، والذي يملك كل شيء، غير أنه في الواقع عميق الاضطراب بحيث يجعل المأساة نبوءة التحقق الذاتي. لم أتخيل أفضل منه للدور، فهو ممثل رائع. ونُمي إليَّ أنه يرغب في أداء الدور حتى لو لم يكن دور البطل. وكنت في غاية السعادة.

بدأت المفاوضات مع وكلائه، ثم توقفت. فاخترت للدور ألين كوني Alain Cuny.

بعد مرور وقت طويل على ذلك، وعندما عرض الفيلم في أمريكا، تلقيت رسالة من فوندا يعرب فيها عن إعجابه بالفيلم وبالدور أيضاً. كان ذلك كياسة منه، ولكن بعد فوات الأوان. كان في صحبتي شخص عند وصول الرسالة. وقد أدهشه أن تصل رسالة من فوندا. وبما أنني لا أحتفظ بالرسائل القديمة، فقد أعطيته إياها.

التقيت خلال حياتي مع أبي لقاءات كثيرة كان تواصلنا فيها رائعاً، ولكن هذه اللقاءات جرت كلها في الخيال. عندما كنا نلتقي بالفعل، كان الواحد منا يبدو للآخر أكثر من غريب. كرجلين معاً، كلانا كان يغمغم، ولا يتكلم إلا هراءً. بعد أعوام من موته، حاولت، وأنا أبحث في الظواهر الخارقة من أجل فيلم «جولييت والأشباح»، أن أتصل به من خلال وسيلة. تمنيت أن أتحدث معه، وأقول له: لقد فهمت.

في «الحياة الحلوة» و«ثمانية ونصف» أتحدث مع أبي في الخيال: وأنا لا أكاد أعرفه. إن أهم ذكرى

أحتفظ بها عنه ليست ذكرى. أتذكر غيابه أكثر مما أتذكر حضوره. شعرت وأنا صبي أنه قد تخلّى عني، وأني غير قادر على نيل استحسانه وعنايته، وهذا ما لا أحب الاعتراف به حتى أمام نفسي. أظن أنه لم يكترث بي لأني خيّبت أمله، وكنت ولداً لا يفخر به. لو علمت أنه حمل رسومي معه في جولاته، لتمكنت من الكلام معه. ربما اختلفت الأمور. والآن ليس عندي إلا صورته المؤطرة التي أحتفظ بها حيث أستطيع رؤيتها.

كنت أتعاطف مع أمي، وكان تعاطفي على أشدّه حين كنت في روما،وكانت هي في ريميني. أنا لا أقصد التهكم. فنحن لم نحسن التواصل قط حين كنا نلتقي. كان تواصلي قليلاً مع أبي، أما مع أمي فكان كثيراً. غير أن التواصل مع أمي كان وحيد الجانب. كانت مقتنعة أنها تعرف مصلحتي أكثر مني، وما كانت تبالي كثيراً برأيي. لم نتجادل لأني لا أحب الجدل، ولكنها كانت تريدني شخصاً آخر. ومع ذلك أعرف أنها كانت تفخر بي. وأعتقد أنها كانت فخورة بي من غير أن تجد متعة فعلية في أفلامي. وأعتقد أيضاً أنها كان يبهجها أن تكون «والدة فيلليني»، ولكنها لم تستطع أن تعي لماذا لم أصنع أفلاماً مفهومة.

قالت امرأة في ريميني لأمي:إن أفلامي سوقية. وسرعان ما صدقتها أمي مع أني لا أظن أنها شاهدت كل أفلامي. ما كانت تستطيع أن تتخيله كان يزعجها أكثر من الذي كان في وسعي أن أتخيله. إن تديُّنها الذي يعتبر كل ما يتعلق بالجنس خطيئة قد هوَّل عندها ممارسته تهويلاً يفوق تخيلات أي رجل عادي.

السوقية موجودة في عين الناظر، إنها طريقة في النظر إلى الأشياء. إن كثيراًَ من الناس الذين تؤذيهم بعض الأعمال الخاصة لا يتأذون من قتل وحشي تعرضه الشاشة، وهم يضحكون عندما يحصل ما يؤلم لوريل أو هاردي. قرأت مؤخراً أن بعض القبائل في غينيا الجديدة، أو بورنيو، أو بلد آخر، تعتبر قضاء الإنسان حاجته وحده سلوكاً سيئاً. يتساوى عندهم الالتذاذ بالعملية الغذائية من أولها إلى آخرها. إنها وجهة نظر.

أعتقد أنه لو تمعن أحدنا في الحيوانات التي نذبحها لنتغذى بها، لبدت عملية الأكل المتمدنة له سوقية وفظة. لا أريد شخصياً أن أعرف كيف تنفق الفراريج، ومن المؤكد أنني لا أجرؤ على فك رقبة واحد منها. ولا أحب أن أتخيل سمكة تلهث طلباً للهواء، وسرطانات البحر تُغلى وهي حية. فهذا فظيع جداً. وإني لأتساءل حتى عما تحسّ الفواكه والخُضر...

في فيلم «روما» أُظهر طفلاً يبول في جناح مسرح منوعات مكتظ بالناس. وحين يحتج بعض الجمهور تقول الأم: ولكنه ليس إلا طفلاً. لقد رأيت هذا يحدث بالفعل في عام ١٩٣٩. لم يعتبر جمهور المسرح ذلك مضحكاً، أما الجمهور في الفيلم فقد ضحك. أعتقد أن لذلك علاقة بالبعد الجمالي عن المستنقع القذر.

عندي انطباع مؤداه هو أن الرجال عموماً يتسلَّون بالجنس، والنساء يتخذن منه موقفاً أكثر جدية. وأظن أن لذلك أسباباً واضحة، وهي أن النساء يحبلن، وليس في إنجاب الأطفال أي دعابة ممكنة. ولعل الاختلاف في وعي الجنسين للطاقة الجنسية مردُّه إلى أن المرأة قد رآها كثيرون عبر التاريخ إما تجسيداً للفضيلة، وإما تشخيصاً للرذيلة الجسدية. إن الرجل يمكنه أن يشارك في الفعل الجنسي خارج الزواج من غير أن يتلوث أخلاقياً، مع أنه قد يتلقى عقاباً جسدياً، في حين تتلقى المرأة عقاباً أخلاقياً . وفي نظر أكثر الناس تصبح عاهرة. هكذا تجري الأمور عندنا نحن الكاثوليك، على أنني شخصياً لا أعتقد أنني متأثر بالمعيار المزدوج. أحاول ألا

أكون متأثراً. نحن جميعاً نتأثر بالتربية المبكرة، أو بالتربية السيئة، أي تلقيننا المواقف قبل أن نعي أننا نتلقّنها. إن ذلك يشبه حال القطة الأم مع صغارها حين تنقل قيمها إليهم.

إن مارشيل في «الحياة الحلوة» يتغاضى عن مداعبة أبيه لفتاة الكورس، بل يشجع ذلك، على حين يوجه الوالد لابنه توبيخاً فاتراً على المجازفة بالعيش مع امرأة ليست زوجة له. إن ثوب النفاق فضفاض في إيطاليا.

أظن أننا في البداية لم نكن ذكوراً ولا إناثاً. بل خناث مثل الملائكة أو بعض الزواحف. ثم حدث الانشطار الذي يرمز إليه انتزاع حواء من آدم. ومشكلتنا هي إعادة الالتئام إلى الاثنين، لذلك يبحث الرجل دائماً عن نصفه الآخر الذي انتزع منه منذ أزمنة سحيقة. وإذا عثر على مرآة نفسه كان محظوظاً. لا يستطيع أن يكون كاملاً أو حراً تماماً حتى يجد امرأته. أعرف أن هذا سيجعلني أبدو متعصباً للذكورة، ولكني أعتقد أن البحث مسؤولية الرجل لا مسؤولية المرأة. وحين يجد المرأة، عليه أن يجعلها قرينته في الجنس، وليس مجرد موضوع للشهوة ولا قديسة لا تلمس، بل ند له، وإلا لن يستطيع أبداً أن يحقق كماله مرة أخرى.

هذه المشكلة الكبيرة يواجهها أبطال فيلمي «الحياة الحلوة» و«ثمانية ونصف». إن مارشيلو وجويدو محاطان بالنساء، إلا أن واحداً منهما لا يجد امرأته، ومن جهة أخرى، تعتقد كل امرأة أنه رجلها. يتاح للرجل وقتاً أطول حتى يتخذ قراره، أما المرأة فيجب أن تسرع في اتخاذ القرار. وتتاح للرجل حرية أعظم للتجربة، وحين يتزوج لا بد أن يكون قد اكتسب مزيداً من التجربة والفهم قبل ذلك. هذا كله جور، ولكنه جور الطبيعة.

أعطيتُ الممثلة نفسها دور العاهرة في ((الحياة الحلوة))، ودور المرأة الصالحة في ((ثمانية ونصف))، وكلتاهما على علاقة مع الرجل نفسه المتجسد في مارشيلو وجويدو، وهذان هما في الواقع امتدادان لشخصية مورالدو في ((المتسكعون)). إن أنوك آيمي Anouk Aimee هي الممثلة القادرة على تجسيد هذين الطرفين، وإرشادنا في الوقت ذاته إلى الشخص الحقيقي الذي يتوسطهما. من المستحيل عمل ذلك مع أنيتا إكبيرغ التي تجسد تجسيداً قوياً جداً جانباً واحداً من طبيعة المرأة، مع أنها كشفت أيضاً جانباً آخر في ((الحياة الحلوة))، هو الجانب الطفولي في الأنثى الناضجة. يوجد طفل في داخل كل منا، غير أن طفل أنيتا أقرب إلى السطح. إن الجانب الشهواني من طبيعتها أمر يتوقف على وجهة النظر. ما ذنب المرأة التي أُجزلت لها الهبات؟ لا شيء. الظاهر أني لم أستطع أن أجعل أنوك آيمي تؤدي هذا الدور، مع أنها وإكبيرغ قادرتان كلتاهما على أداء دور العاهرة. إن ثدييْ إكبيرغ الرائعين يستحضران صورة الأم أيضاً.واحتجت أيضاً إلى شخصية تكون كاريكاتور فينوس تقريباً، وتستطيع إبراز دعابة الوضع بين الجنسين، كما فعلت مي ويست Mae West على نحو رائع. كانت مي ويست المعلمة الأبرز في إظهار العلاقة الطريفة بين الجنسين في واقع الحياة على الشاشة. كانت واحدة من الذين وددت لو عرفتهم.

في الحفلة التي أقيمت في القلعة استخدمت أرستقراطيين حقيقيين، وكنت قادراً على سحب الدم منهم . على سبيل المجاز طبعاً.

وللتعرّي في ((حياة حلوة)) لم أعرف بالضبط من كان ينبغي أن أختار، ولكن عرفت أن المطلوب ممثلة فيها سيماء السيدات المحترمات، ممثلة لم تخلع ملابسها في مثل هذا الوضع، ولم تشارك في أي حفلة قصف

قط، إلا أنها لا بد أن تكون على قدر كاف من الجاذبية حتى يقابل فعلها بالترحيب. كان يوجد العديد من النساء اللواتي يرغبن في خلع ملابسهن على الشاشة، أو يقمن بالتعري على سبيل التجربة. وكان مجرد إعجابهن بالفكرة، والرغبة في القيام بها، يجعلهن غير مؤهلات لذلك. كان ينبغي أن يحدث التعري صدمة، وما كان هذا ممكناً إلا إذا قامت به ممثلة فيها سيماء السيدة.

أتعلَّم أحياناً من الممثل، وأنا مقتنع أن الممثل أفضل معرفة مني بشأن شخصيته، وعليَّ أن أعترف أنني على خطأ. وفيما يتعلق بشخصية ناديا، فقد رأيتها في ثوب داكن أنيق، ليس رسمياً تماماً، وليس ضيقاً جداً، ولكنه يظهر أن هناك قواماً جميلاً تحته. لم أختر ناديا جري Nadia Gray لأن لها قواماً جميلاً، ولأن عمرها مناسب فقط، ولكن لأنها كانت حسية للغاية من غير جاذبية جنسية صارخة. كان وراء بسمتها الأوروبية الشرقية المثيرة الملغزة شيء خفيّ وغامض.

لقد تزوجت أميراً رومانياً وهي صغيرة جداً، وكان يسهل عليَّ أن أتخيل لقاءها في قطار الشرق السريع، ولكن وهو ماضٍ غرباً. وفي بعض الأفلام الإنكليزية، مثّلت دور السيدة الأجنبية البهية الطلعة. واستطعت أن أفهم أنها متمسكة بالقيم المتزمتة، وفي الوقت ذاته مستجيبة بالسر لأكثر الدوافع بدائية. كانت خير من يؤدي دور الزوجة السابقة للمنتج الذي يقتحم المحتفلون منزله الذي تؤدي فيه رقصتها.

قررتُ أن ترتدي ناديا للدور ملابس داخلية بيضاء تحت ثوب أسود. ظننت أن التباين سيكون مثيراً، غير أن ناديا رفضت. قالت: ما من امرأة تعرف شيئاً عن الملابس يمكن أن تُضبط وهي لابسة ملابس داخلية بيضاء تحت ثوب داكن. من المؤكد أنها لن تشعر بالثقة وهي تخلع ذلك الثوب، وتكشف عن تلك الملابس. قالت: إنها لن تفعل ذلك، لأنه متعارض مع الشخصية. كانت ناديا مقنعة جداً. وأنا اقتنعت، فأحضرنا لها ملابس داخلية سوداء.

كنت واثقاً بقدرتي على الحكم على ما يثير الرجل. إن لون الملابس لا أهمية له. أما ناديا فكانت قادرة على الحكم على ما يجعل المرأة تشعر أنها مثيرة. ورفضت أيضاً أن تكون الفتاة التي يمتطيها مارشيلو كحصان وهو يرشقها بريش الوسادة. هكذا خططت المشهد بالأصل، غير أن ناديا أوضحت على نحو صائب أن الشخصية التي ستؤدي هي دورها لا تتصرف هكذا، وعلى هذا أعطيت الدور لممثلة أخرى. كانت ناديا ممثلة نادرة تؤْثر تصغير دورها على قبول تسوية مع الشخصية.

استطعتُ أن أجعل ناديا تفعل شيئاً واحداً على الأقل من الأشياء التي تصورتها لها. أردتها أن تنهي الرقصة بالاستلقاء على الأرض، ونهداها بلا صدار، ولكن تغطيهما قطعة فرو تتملص منها عندما يظهر زوجها السابق. وبما أن خلع الصدار ليس ذروة التعري، طلبت منها أن تخلعه من داخل القميص. لم يكن لذلك معنى عندها، فقالت: هذا مستحيل. غير أني كنت أعرف من تجربتي الشخصية أن ذلك ممكن. وعندما بيَّنت لها كيف يُعمل ذلك، سرعان ما أتقنته، وكأنها كانت تفعله طيلة حياتها.

ما كنت أهتمُّ به هو ملامح الوجه، الاستجابة الذاتية لما كانت تقوم به. أردت أن يفصح المشهد عما تفكر فيه، وعما تشعر به خاصة، أكثر من إفصاحه عن إحساسات الآخرين. إن ردود فعل عشيقها الحالي وزوجها،

إضافة إلى ردود فعل الآخرين، تخلق التأثير المتكامل للمؤدين والجمهور، وهو تأثير أعظم من تأثير الاستجابات المنفصلة. أتذكر أنني خلعت ربطة عنقي خلال عملية التعري.

إذا أردتَ أن تظهر الحسية في فيلم، من الأفضل أن تستثار شخصياً من غير أن تبلغ الإشباع. إن رغبتك وخيبتك سوف تُسقَطان على شخصياتك، وسوف تزيدان من حدة حاجاتها ورغباتها الجنسية التي تتمنى تحقيقها دون إبطاء.

عندما يُذكر فيلم ((الحياة الحلوة))، يجري الحديث عن التعري بقدر ما يجري عن دور أنيتا إكبيرغ. لا أحد يذكر إيفون فيرنوكس Yvonne Furneaux، التي أحسنت أداء دور عشيقة مارشيلو، وذلك لأن شخصيتها كانت كاملة قلما تثير التأمل، بينما كانت الشخصيتان الأخريان اللتان بقيتا غامضتين أكثر إثارة للفضول. لم تكونا كاملتين، وهذا مماثل لما في الحياة من بشر ليسوا كتباً مفتوحة.

كثيراً ما أُسأل عن مصير أنيتا، وأُسأل عن مصير ناديا. ولا يقصد السائلون الممثلتين، لأني حين أبدأ بالقول: إن أنيتا إكبيرغ تعيش في روما، وناديا تعيش في نيويورك، يقولون محتجين: لا، لا. ماذا حدث للشخصيتين؟ إنهم يعتقدون أني لو عملت ((الحياة الحلوة، الجزء الثاني))، لنالوا ما يرضيهم. وهذا غير صحيح، فلو فعلت ذلك، لأجبت عن كل أسئلتهم، وتُركوا غير راضين، لا بالجزء الثاني من ((الحياة الحلوة))،بل بما يتذكرونه من الجزء الأول.

يتفق أن تلقى في الحياة شخصاً عنده أسرار، فتقضي وقتاً رائعاً معه، وترغب في أن تستمر التجربة، ولكن عندما تدوم طويلاً لا تتعلم شيئاً. لا يبقى إلا الفراغ، خيبة الأمل المبهمة.

كان ((الحياة الحلوة)) أول فيلم إيطالي يدوم عرضه ثلاث ساعات ونصف الساعة. وقيل لي: إن فيلماً بهذا الطول لا يستطيع جمهور أن يشاهده. وفي الحقيقة لم أدرك أن كثيراً من الناس في إيطاليا سوف يصدمهم الفيلم كما حدث في الواقع. وقلت على الملأ: لا يهمني. ولكن يجب أن أقول على حدة: لقد صُدمت بعض الشيء حين رأيت على باب كنيسة ملصقاً عليه اسمي وقد خُطَّ بالأسود حوله. ليتني متُ ولم أعرف ذلك. فيما بعد رغبت في استخدام هذا الوضع في فيلم حول ماسترونا Mastorna، وهو رجل يموت من غير أن يعرف ذلك خلال الزمن الذي يتأرجح فيه بين الحياة والموت.

كان مكتوباً على الملصق: دعونا نصلِّي من أجل خلاص روح فديريكو فيلليني، الخاطئ الشهير. ارتعدت من أثر الصدمة.

أنا لا أقحم في الفيلم ما لا ينسجم مع القصة المروية ابتغاء إحداث الصدمة ليس غير. أنا لا أخون شخصياتي التي لا تقلُّ واقعية عن الناس الذين أعرفهم في واقع الحياة.

لقد اعتبر كثير من الناس ((الحياة الحلوة)) فيلماً فضائحياً. وسرعان ما اكتسب سمعة سيئة. وأنا لم أصنعه ليكون فضائحياً، ولم أره كذلك. لم أفهم رد الفعل، ولكني أعرف أنه أحرز نجاحاً مالياً كبيراً، وحظي باهتمام عالمي كبير. ولقد أزعجني أن أُتهم بأنني خاطئ ومستغل، ولكن بعد أن شاهد الناس الفيلم كانوا في الغالب مسرورين، ولم يستفظعوه، مع أن بعضهم وجده فظيعاً.

وبسبب ((الحياة الحلوة)) التقيت جورج سيمنون Georges Simenon، أحد أحب الكتاب إليَّ عندما كنت صبياً ناشئاً في ريميني. كانت كتبه من الروعة بحيث لم أعتقد أن شخصاً قد كتبها. وعندما التقيته في كان Cannes بعد أعوام اعتراني فرح غامر، وقال لي بعد ذلك: إن لقائي قد أفرحه. وتبين أن سيمنون كان يرأس لجنة التحكيم في مهرجان كان السينمائي، وهي اللجنة التي منحت جائزة السعفة الذهبية، أي الجائزة الأولى، لفيلم ((حياة حلوة)). إن اللقاء به أمر مثير في أي وقت، أما اللقاء به على هذا النحو فقد كان حدثاً يشقُّ عليّ وصفه. كانت جيوليتا سعيدة جداً بحيث إنها قبلته تاركة أثر القبلة على خده وهو يشق طريقه إلى المنصة.

وما أدهشني في سيمنون هو أنه كان يعتبر نفسه فاشلاً. لم يشعر قط أنه ناجح فعلاً. أعرب لي عن إعجابه بما فعلت . أنا الذي كنت شديد الإعجاب بعمله. سألته عن سبب ذلك الشعور نحو قصصه الرائعة، فعلل ذلك بالقول: إنه لم يعالج إلا الواقع المبتذل.

أخبرني أحدهم أن عبارة ((الحياة الحلوة)) قد أدرجت في معجم أمريكي شائع ومتوسط الحجم كعبارة إنكليزية منذ عام ١٩٦١، أي بعد العرض الأول للفيلم. لا يُذكر الفيلم في السياق، ولكن العبارة يشار إلى أصلها الإيطالي، ويحدد معناها على النحو التالي: حياة الدعة والانغماس في الملذات. وسرّني أيضاً أن وجدت لفظة ((بيارَتزو)) في ذلك المعجم. وما أدهشني هو أن لفظة ((فيلليني)) Felliniesque قد أدرجت كصفة بعد اسمي في قسم السير. وأظن، على كل حال، أن المنتجين الأمريكيين لا يستخدمون ذلك المعجم، والظاهر أن المنتجين الإيطاليين لا يستخدمون المعاجم كثيراً أيضاً.

وجدت أنه لا بد لي من إعادة بناء جادة فنيتو لأنها لم تكن واقعية بما يكفي في وضعها القائم، ولأنني أردت واقعاً شديد البروز، كان متعذراً عليَّ التحكم في أوضاع الشارع الحقيقي. ومن أجل القيام بذلك، قال لي المنتج أنجيلو ريزولي Angelo Rizzoli إن هذا يقتضي مني التنازل عن نسبة مئوية من الأرباح التي في عقدي. وتبين فيما بعد أن الفقرة المتعلقة بأرباحي كان من شأنها أن تغنيني. كان ذلك هو خياري، وما كان في الواقع خياراً على الإطلاق. كان ينبغي أن أقوم بما يصلح للفيلم. ومن غير أن أتردد لحظة، تنازلت عن كل حقوقي اللاحقة في الفوائد المالية من ((الحياة الحلوة)). والأدهى من ذلك هو أني لو ترتب عليَّ أن أصنعه مرة ثانية في ضوء ما تنازلت عنه، ومع إدراكي التام له، لفعلت الشيء نفسه.

تسلمت خمسين ألف دولار من أجل صناعة الفيلم. أما الأرباح فكانت بالملايين. لقد أغنى كثيرين، وما كنت واحداً منهم. أهداني أنجيلو ريزولي ساعة ذهبية.

٩

الأخ الأكبر يونغ

بعد فيلم ((الحياة الحلوة))، سنحت فرصة العمر للثراء لو كان ذلك مبتغاي، أو لصنع كثير من الأفلام لو كان ذلك ما أردت. المشكلة الوحيدة هي أني لم أستطع أن أعمل الذي أردت بأي ثمن، ولم أقبل بالتسويات.

لم يضايقني عزوف المنتجين عن دفع كثير من المال ما لم أقبل مشروعاتهم، بل ما هو أدهى من ذلك، أعني صعوبة تمويل المشروعات التي رغبت في تنفيذها. كان المنتجون لا يرغبون في صناعة فيلم فيلليني، بل كانوا يريدون فيلماً من صنع فيلليني. لم تكن المشكلة في قول المنتجين: لا،بل في عدم قولهم: نعم. لم ينقطع الأمل، وكنت صبوراً جداً. كنت أبتغي صناعة فيلمي لا فيلمهم. لم يقع في خلدي أن لحظتي قد وافت، أو أنها انقضت، أو لم يقدّر لها أن تدوم إلا تلك الفترة الوجيزة.

لقد بددت وقتاً في الاستياء من قلة ما دفع لي مقابل ((الحياة الحلوة))، والاستياء يستنزف الطاقة. ثم أسفت لاستيائي، والأسف يستنزف الطاقة أيضاً.

في ذلك الوقت لم أتوقع أن يحقق الفيلم ما قُدّر له أن يحقق من نجاح مالي، كما أني لم أستشفَّ ما يخبئه المستقبل، وهو أن ذلك النجاح لن يحرزه أي من أفلامي مرة أخرى. ولا أدري ماذا كنت سأفعل، لو حدث ذلك. ما كان يهمُّني حقاً هو صناعة الفيلم. وكالعادة واجهت صعوبة العثور على منتج. لم يتكرر ذلك الوضع الذي كان يتنافس فيه منتجان أو أكثر على فيلمي التالي. وحين لا يكون على الطاولة إلا عرض واحد، يكون وضع المساومة سيئاً، والمشتري الواحد لا يندفع إلى مزايدة رابحة جداً. لم تستطع جيوليتا أن تفهم لماذا لا أُعطَى أجراً أفضل على عملي.

كانت الصحافة تسألني عن خططي بعد ((الحياة الحلوة)). وكنت أتلقى عروضاً. عندما لا يبيع المرء بضاعته، بل تجري ملاحقته، يستشعر مسرَّة غير مألوفة. ياللمغازلات! سرعان ما يتكيف المرء مع الوضع المطلوب، وسرعان ما يبلغ الحالة الأكثر إرضاء. ومثل فتاة جميلة، اتخذتُ الطريقة المعهودة، وما كنت أدري أنها لن تدوم طويلاً. ولكن يمكن القول: إني تذوقت متعة ذلك الإحساس في لحظته.

إن عدم معرفتي في حينها بأن تلك اللحظة لن تتكرر كان غير مواتٍ من ناحيتين: الأولى هي أنني لم أستغلها استغلالاً كافياً، والثانية هي أني لم أتمتع بها كل التمتع. ولكنه كان مواتياً من ناحية واحدة، وهي أني تمتعت بها تمتع الخليّ البال، وهذا هو الأفضل حين تكون الحياة خالدة والموت لا يحلّ إلا بالآخرين، والصيدالنفيس الذي تحكم الإمساك به يختنق.

لم أستطع قط أن أفهم المنتجين الأمريكيين. حين يأتون إلى روما، يقيمون في الفندق الكبير. إنهم يأتون من أجل عقد الصفقات، كما في فندق بيفرلي هلز الرائع حيث يذهب الجميع، ويعقدون الصفقات في ردهة بولو.

وفي روما يقضون أيامهم جالسين في أكبر الأجنحة يجْرون مكالمات طويلة المدى وهم في سراويلهم التحتانية. لم يأتوا من تلك البلاد إلا للاتصال بها؟ على طاولتهم توجد دوماً قنينة مياه معدنية. وحين يستقبلونك يبدون غير شاعرين كلياً بأنهم يرتدون سراويلهم التحتانية، ولا يحاولون ارتداء أي شيء آخر. ولقد اعتقدت أنهم يفعلون ذلك من أجل إرباكي.

ويمضي وقت زيارتك وهم يتكلمون على الهاتف مع شخص آخر، أو مع ذويهم في الولايات المتحدة، أو مع اليابان، أو أي مكان بعيد. لعلهم يظهرون لك مدى أهميتهم، أو يظهرون ذلك لأنفسهم ليس غير. إنهم يرفعون أصواتهم لأنهم لا يثقون بالهاتف الإيطالي، كما لا يثقون بالمياه. وحين يتحدثون معك، يتحدثون طويلاً عن أمور لا علاقة لها بالموضوع، عن كل شيء في العالم بعيد عما أتيت من أجله. ثم يقحمون الموضوع المهم عرضاً، والسبب المفترض هو أنك موجود معهم خلال الدقائق القليلة الماضية. لماذا يقضي رجال الأعمال الأمريكيون الساعات بالأحاديث التافهة، ورواية النكات، متحاشين سبب وجودك معهم، ولا يشيرون إليه إلا في الدقائق القليلة الأخيرة؟ هل يخشون شيئاً؟

إذا رفضت أي شيء، ظنوا أنك تساوم. لا يخطر لهم أبداً أنك تعني ما تقول. ثم يطلبون منك أن تعلن في التلفاز عن بيع عملك كالصابون. طُلب مني في الولايات المتحدة أن أعمل برنامجاً تلفزيونياً أوضح فيه كيف تُطهى المعكرونة. وأنا لم أطبخ المعكرونة قط، حتى في البيت. كنت أفتقر إلى جَلَد الانتظار حتى يغلي الماء. ورفضت الطلب. أنا لا أعيد ما أقوله لسيدة أو للأطفال أو للصحف.

رُشّحت لجائزة الأكاديمية عن فيلم ((الحياة الحلوة))، وكنت أول صانع فيلم أجنبي يتم اختياره لذلك.

وبسبب فيلم ((الحياة الحلوة)) أتيحت لي الفرصة التي حلمت بها منذ أن أصبحت مخرجاً، وتمنيتها منذ أنشأنا أنا ولاتوادا شركتنا. عُرض عليَّ المشاركة في شركة تتسمى باسمي، وتكون حصتي فيها الربع.

ولم أعلم أن ذلك كان يعني بالنسبة لي مئة بالمئة من المسؤولية، وخمساً وعشرين بالمئة من الأرباح التي أفاد تقرير محاسبِيْ الطرف الآخر أنه لم يوجد منها شيء. ومع ذلك، فلو أدركت ذلك، وهو ما لم أدركه، لما رفضت العرض.

ظننت أني امتلكت القوة، وصار تمويل أفلامي أمراً ممكناً، إضافة إلى أنني أصبحت قادراً على مساعدة المخرجين الشباب على إنجاز أعمالهم، وعلى التأثير في السينما الإيطالية أيضاً.

كانت الفرصة مظهراً من مظاهر التقدير للمال الذي جمعه ريزولي من ((الحياة الحلوة))، وللتهليل والاهتمام اللذين استُقبل بهما الفيلم. كان يأمل حقاً أن أصنع الجزء الثاني من ((الحياة الحلوة))، وأن أوجه المخرجين الشباب إلى عمل أفلام قصيرة على شاكلته. قال لي: إن باستطاعتي أن أعمل ((أي شيء))، ولكنه لم يكن يعني ما قاله. لم أكن نافذاً إلا في ظاهر الأمر فقط.

وأتاني شقيقي ريكاردو عارضاً عليَّ تمويل فيلم. واضطررت إلى الرفض، ولا أظن أنه قد تفهم رفضي أو تقبله. كنا متباعدين حقاً، ولكن قبل ذلك، لم يكن بيننا ما يدعو إلى الحنق أو الاختلاف. ومع أنه لم يتحدث عن

ذلك، فإني لأتساءل إن كان سامحني.

والأسوأ من ذلك هو أن جيوليتا أرادتني أن أعمل فيلماً عن ((الأم كابريني)) التي كانت تنوي أداء دورها. كانت نافدة الصبر، وأرادتني أن أبدأ العمل. كانت على يقين من نجاح الفيلم، وأتذكر النظرة المستاءة المتألمة على وجهها حين رفضتُ.

رأيت افتتاح مكتب فديرز Federiz نوعاً من المشغل أو الصالون حيث يمكن أن نشرب القهوة ونتبادل الأفكار. اخترت مكتباً فخماً في جادة ديلا كروتشي della Croce يفي بكل الحاجات بما فيها القرب من مخبز رائع. أنا أقول دائماً: إنني لا أبالي بالممتلكات، ولعل ذلك يرجع جزئياً إلى عدم قدرتي على شراء التحف التي كانت تعجبني في المحلات الفخمة في مارجوتا. وجدت طاولة قديمة أستطيع أن أفرش عليها صوري وأوزع الأدوار. زيَّن أقسامَ المكتب مصممٌ الأوضاع في ((الحياة الحلوة))، واستخدم أرائك استخدمت في الفيلم، فبدا ذلك مواتياً، إذ كانت الأرائك مريحة إضافة إلى كونها اقتصاداً في النفقة. وكان لديكور الفندق الكبير بعض التأثير، بما أنني كنت دائم الإعجاب بذلك الأسلوب. وحتى أتمكن دوماً من الاعتزال في عالمي الخاص، فُصل مكتبي الشخصي عن الأقسام الأخرى. وكان ذلك مهماً بالنسبة لي.

كان مقر الشركة يشبه محكمة في العصر الوسيط يرأسها ملك مستبد. غير أني كنت سخيّاً أوزّع المال للأفلام بدلاً من أن أتسوَّل.

وجاءني جميع أصدقائي المخرجين ومع كل واحد منهم مشروع، كما جاءني أدعياء الصداقة. وفجأة ظهر أصدقاء لا علم لي بهم من قبل. تذكروا الصلات القديمة الحميمة. وكادت تغمرني الأوراق. لم أردَّ على أي اتصال بالهاتف، ولم أجد أي فكرة موحية. وكل ذلك كان يحول بيني وبين عملي الخاص الذي كان يتطلب مخيلة طليقة.

لقد غيّر فيلم ((الحياة الحلوة)) المعايير، فصار المنتجون يتوقعون أن يكون التمويل أقل طالما أن اسم فيلليني يتصدر الإعلان. ولكن معياري لنفسي تغير أيضاً. فلقد ولّد النجاح شعوراً دافئاً بهيجاً. وأردت أن أعيد الكرة، وكنت أعلم أن النجاح هو الذي يجعلك لا تتوقف عن العمل.

وفي غضون ذلك كنت أخسر الأصدقاء. كلما قلت: لا، خسرت واحداً، وهكذا دواليك، كنت أخسر الناس هنا وهناك. كنت في الحقيقة لا أبالي. كان ذلك يشبه الامتحان. غير أن جيوليتا كانت ساخطة عليَّ، وكان ذلك فظيعاً. إلا أني لم أستطع أن أعمل إلا ما أحب. شعرت بالمسؤولية نحو أموال المنتجين. فأنا لم أكن مقامراً جيداً بها.

وأُخذت الأموال كما أُعطيت. كان ريزولي غير راضٍ لأني لا أنتج فيلماً. ولما قبلت أن أعمل إحدى القصص الأربع لفيلم ((بوكاشيو ٧٠)) الذي كان ينتجه كارلو بونتي Carlo Ponti، اعتبر ريزولي ذلك خيانة مني. لقد قبل المشاركة في الإنتاج، ولكنه فقد الثقة بأن أنتج أفلاماً غير أفلامي. ولعله كان قد فقد الثقة حتى بأن أنتج أي فيلم لي. ولما أُغلق مكتب الشركة شعرت بالخيبة، ولكن شعرت أيضاً بالراحة، على أني كتمت

مشاعري حيال ذلك حتى عن جيوليتا.

تمكنت بعد ذلك من العودة إلى ما كنت أرغب في عمله حقاً. وكانت فكرة فيلم ((ثمانية ونصف)) قد بدأت تتشكل في ذهني.

لم تتفهم جيوليتا الأسباب التي حالت دون إنتاج مشروع ((الأم كابريني)) قبل ((خسارة)) شركة فديرز. والحق أن الموضوع لم يكن من الموضوعات التي كنت أودّ أن أعالجها، على أني كنت أعرف أن الآخرين لم يقبلوا هذا المشروع التجاري حتى لو نال إعجابي. حاولت أن أقنعها بذلك، ولكن قدرتي على الإقناع لم تكن كافية. وأخيراً اتفقنا على ألا تذكر الموضوع بما أنني أصبحت غير قادر على الإنتاج في ذلك الوقت على الأقل. غير أن جيوليتا كانت تنسى أحياناً.

وهكذا أتى فيلم ((الحياة الحلوة)) بما اعتقدت أنه فرصة كبيرة كنت أحلم بها. وتراءى لي وكأني حققت ثلاث أمنيات، على أن أمنياتي الثلاث كانت في حقيقة الأمر أمنية واحدة، وهي أن أتمكن من العمل من غير أن أبدد وقتي في تسوّل المال، وأن أتحكم فيما أعمل، وأن أستطيع أن أساعد الآخرين، وأؤثر في الأفلام الإيطالية متجاوزاً حدود ما أعمله أنا نفسي، وكان ذلك قطعة الحلوى المخفوقة.

ولكن الأمر انتهى نهاية سيئة، مثل نهاية حكاية الجن. خسرت أصدقائي، وضيعت وقتي، ولم أصنع الفيلم الذي كان في وسعي أن أصنعه خلال تلك المدة. لقد أفسدت شركة فديرز عليَّ حياتي المنزلية. ففي الليل كنت أتناول صلصة المعكرونة الرائعة التي تعدها جيوليتا مع الحديث عن ((الأم كابريني)) وهذا كان يؤدي إلى سوء الهضم.

إذا طمح شخص إلى أن يكون ما يُدْعى المخرج المؤلف، فعليه أن يكون قادراً على أن يبدأ مشروعاته الخاصة، غير أن من النادر أن يجتمع المبدع ورجل الأعمال في شخص واحد. إن رجل الأعمال يحتاج إلى المال لشراء الطعام، ثم يحتاج إلى مزيد من المال حتى عندما يعجز عن تناول الطعام الذي يمكن أن يشتريه ماله. أما الفنان فهو يحتاج إلى اطمئنان مستمر أكثر مما يحتاج إلى طعام.

كنت دائماً أظن أنني أرغب في القيام بالعمل كله، ولكن شركة فديرز أثبتت لي أن التلبية الكاملة لما أرغب فيه ليس في أن أُدْعى منتجاً، وما كنت أرغب فيه بالفعل هو التحكم الفني.

ولما قدَّم كارلو بونتي لي اقتراحاً للمساهمة في الفيلم المركب الذي كان سيخرجه روسيلليني، وأنطونيوني، وفيتوريو دي سيكا، ولوتشينو فسكونتي، وماريو مونتشللي، وأنا، أغراني الاقتراح. كان ذلك عودة إلى ما خلقت لأعمله في الحياة، ولهذا وافقت. تخلَّى روسيلليني وأنطونيوني عن العمل. كان الموضوع ينطوي على ردِّ كل مخرج على الرقابة المتعسفة. لم يكن قد بلغني أن أحد المنشورات الجزويتية قد ذهبت إلى حد التوصية باعتقالي على فيلم ((حياة حلوة)).

من الصعب تبين العلاقة بين فيلم ((بوكاشيو ٧٠)) الذي كان يُعمل في عام ١٩٦١، وبين كتاب ((ديكاميرون)). ففي هذا الفيلم أعالج تأثير التربية الدينية، إضافة إلى عوامل أخرى، في رجل مقموع. يكتم الطبيب أنطونيو حبه لامرأة تؤدي دورها أنيتا إكبيرغ، ويخفيه حتى عن نفسه تحت غطاء الاستقامة الناقمة من

تغنجها الذي لا يمكن تلافيه. ليست الكنيسة هي العامل الوحيد الذي يسهم في تشكيل هذا الموقف. فالطبيب تستثيره حَلَمتاها الكبيرتان الجذابتان جداً، والتي يتم تكبيرهما حتى تتناسبا مع إعلان عن الحليب. إنها في الواقع تجسد تصوره المبالغ فيه عن طاقة الأنثى الجنسية، مع أن عُقَده تحول دون تمتعه بالنظر إليها. لقد شوّهه التفكير اللاهوتي المشوَّه.

حين يتخيل أنها عادت إلى الحياة وأنها تلاحقه، فإن الدافع الذي يشعر به هو الدفاع عن النفس. يطعنها بمبضع في الصدر، وهو بذلك يقتل كل ما في نفسه باستثناء الشهوة الجنسية المكبوتة على نحو يُرثى له، والتي لا يسعها إلا أن تصرخ: أنيتا! عليه الآن أن يواصل حياته من دونها . وهذا أشد عقاب له بما أنه لم يقْضِ على رغبته.

في هذا القسم القصير أردت أن أظهر كيف تستطيع ميول الإنسان الفطرية المقموعة أخيراً أن تكسر قيودها، وتعود إلى الحياة وقد تحولت إلى نزوة جنسية هائلة تستحوذ على عقله، وتكتسحه في نهاية الأمر اكتساحاً. وكما في ((حياة حلوة)) تتفهم أنيتا طاقتها الجنسية بعض التفهم، وتتمتع باستخدامها، ولكنها تشعر أنها ليست خطيئتها، وينبغي ألا تُتهم بها، أعني رمزياً.

كثيراً ما أتساءل: ماذا جرى لتلك اللوحة؟ يجب أن أذهب إلى شنيشيتا ذات يوم وأبحث عنها. كانت لوحة إعلان عظيمة.

إن شخصية الطبيب أنطونيو تعارض كل اتجاه حديث يرمي إلى كشف غطاء الغموض والتعتيم عن الجنس، وهو غطاء يشوّهه، ويجعله يبدو خفيّاً ونجساً. إن الجسد البشري يمكن أن يكون مثيراً للشهوة وهو محجوب، ويمكن أن يمرَّ دون أن يلحظ وهو عارٍ، ومن المرجح أن يكون مثيراً للشهوات ومضحكاً على السواء. وما لا يفهمه الناس من أشباه الطبيب أنطونيو هو أن المرأة العارية تماماً لا تفقد إلا غموضها المرئي، إلا أنها تظل تكتنفها تلك الأسرار العصيّة على الفهم، والتي تبقى محجوبة عن النظر.

وأنا شخصياً لا أعتقد أنني سأتوصل إلى فهم النساء، ولا أتمنى ذلك. فالمعرفة الكاملة تبطل تلك الرعشة التي تسري . عندما تسري . بين الرجل والمرأة.

إن خلق الشخصيات الأنثوية في أفلامي يستثيرني أكثر، والسبب، على الأرجح، هو أن المرأة آسرة أكثر من الرجل، أي أكثر شهوانية، وأكثر تحريضاً للإبداع عندي.

أحب أن يكون في أفلامي نساء جذابات جنسياً لأنني أعتقد أن النظر إليهن لا يسرُّ الرجال فقط بل النساء أيضاً.

أنا أرى أن الفنان الخلاق واسطة، وفي نشاطه الإبداعي تتملكه شخصيات شتى عديدة. وكمخرج سينمائي سنحت لي الفرصة لأعيش حيوات كثيرة، وفي مختلف المراحل. ففي وسع المرء أن يصبح في تحوله مثل خنفساء كافكا، مع أنه لم يعش تلك الحياة قط. وكافكا نموذج مبالغ فيه لصاحب المخيلة الجامحة جداً. وكان في ذلك خيرٌ للعالم، أما له فلا. وهو في رأيي كاتب سيرة ذاتية بالمعنى الكامل للكلمة. إن الفنان عنده يتحول

في أحسن الأحوال إلى الطبيب فرانكنشتاين، أو إلى وحش، أو إلى مصّاص دماء من غير أن يكون واحداً منهم في الحقيقة. كنت أتمنى أن أدخل سلسلة مشاهد عن مصّاص الدماء في أحد أفلامي، مع أنني لا أستطيع حتى النظر إلى الدماء فضلاً عن شربها. خطرت لي الفكرة في أثناء العمل في ((إغواء الطبيب أنطونيو)) غير أن مصاص الدماء فكرة ممتنعة عن الخيال.

كان مورالدو يبحث عن معنى الحياة مثلي. ومورالدو أصبح جويدو في ((ثمانية ونصف))، أي حين أدركت أنني قد لا أجد للحياة معنى على الرغم من كل شيء. ولقد اختفى مورالدو الذي في داخلي آنذاك، أو على الأقل أخفى نفسه وقد أربكته سذاجته.

لم أذهب قط إلى عيادة طبيب نفساني، ولكن كان لي صديق هو الطبيب إرنست بيرنهارد Ernst Bernhard، وهو محلل نفسي بارز ساعدني على اكتشاف عالَم يونغ Jung. شجعني على تدوين أحلامي والحوادث المماثلة للأحلام باستمرار. وكان لذلك دور مهم في بعض أفلامي.

إن اكتشاف يونغ زادني جرأة على الثقة بالخيال على حساب الواقع. وقد زرت سويسرا لأشاهد المكان الذي عاش فيه يونغ، وأشتري الشوكولاتا. ولازمني تأثير يونغ والشوكولاتا معاً طيلة حياتي.

كان اكتشاف يونغ مهماً، مهماً جداً، لا في تغيير ما كنت أفعل، بل في مساعدتي على فهم ما أفعل. لقد أكد يونغ فكرياً ما كنت أشعر به دائماً، وهو أن الاتصال بالخيال موهبة يجب رعايتها. لقد أبان ما كان انفعالاً في السابق. التقيت الطبيب بيرنهارد أثناء العمل في ((ثمانية ونصف)). وأظن أن اهتمامي بالطب النفساني منعكس في ((ثمانية ونصف))، و((جولييت والأشباح)) طبعاً.

خلال فترة قصيرة كنت أقضي معه ساعات طويلة، وأزوره بانتظام لا كطبيب نفساني محترف،بل كصديق أنيس ومثير. كنت أزوره رغبة في اكتشاف عالم المجهول الذي فتنني، ولكن لم أكتشف إلا نفسي.

بدا الأمر وكأن يونغ قد خصّني بما كتب، وكنت أراه أخي الأكبر. أتذكر أنني كنت أتمنى وأنا صغير أن يكون لي أخ أكبر مني يأخذ بيدي في هذا العالم الكبير. كنت ولداً ساذجاً. وقد تمنيت ذات مرة أن تمضي أمي إلى المشفى وتأتي لي بأخ يكبرني. ولما ذهبتْ إلى المشفى، لم تجلب معها إلا طفلة صغيرة بدت لي آنذاك أنها لا تستحق عناء الرحلة. وعندما كنا صغاراً، كان أخي الأصغر ريكاردو يبدو لي أقل فهماً للحياة مني أيضاً. كنت أتمنى شخصاً أكبر مني يستطيع أن يجيب عن أسئلتي، أو يطرح أسئلة على الأقل. وفي عهد الشباب كنت أميل إلى مصاحبة من يكبرني في السن. وتراءى لي أن يونغ هو الصديق الحميم الذي كان يمكن أن أأتمنه على أسراري.

الرمز عند يونغ يمثل مالا يُعبَّر عنه، وعند فرويد يمثل المكتومَ لأنه مخجل. وأعتقد أن الفرق بين الاثنين هو أن فرويد يمثل التفكير العقلاني، ويونغ يمثل التفكير الخيالي.

إن أهم ما استفدته من قراءة يونغ هو امتلاكي القدرة على أن أطبّق ما وجدته هناك على نمط وجودي، وأن أتخلص من مشاعر الدونية أو الخطيئة المتبقية في رأسي منذ أيام الطفولة، وأيام اتهامات الأبوين والمعلمين، وسخريات الأتراب الذين كانوا يرون الاختلاف دونية. كان عندي أصدقاء، ومع ذلك كنت ولداً

منعزلاً، بمعنى أن حياتي الداخلية كانت أهم بكثير من حياتي الخارجية. كان الأولاد الآخرون يرون رمي الكرات الثلجية أكثر واقعية من التخيل والأحلام. وأن تكون وحيداً وسط المجموع معناه أنك في أشد ما يمكن من الوحدة.

لقد خلقت أسرتي الخاصة في مواقع العمل، وارتبطت بالناس الذين شاركوني الاهتمامات والمشاعر. لقد سحرتني فكرة الغوص في فضاء الداخل، وهذا أحد أسباب اهتمامي الشديد بالكاتب كارلوس كاستانيدا Carlos Castaneda، وبما كتب.لم يبدُ لي يونغ مدعياً، أو أنه يفسر ما لا يفسَّر. لقد استأنست بعمله. كان يشبه ذلك الأخ الأكبر الذي تمنيت أن أجده لأنه أرشدني إلى الطريق. وبما أنني كنت أحترم إرشاده، وهذا عنصر جوهري، واتفق أن أرشدني إلى الطريق الذي كنت أسلكه على أية حال، كان من السهل عليَّ أن أتبعه عبر الباب المفتوح. إن يونغ يبدو لي الحكيم الكامل لأولئك الذين يحترمون الخيال المبدع والتعبير الرمزي.

إن أحلامنا وكوابيسنا هي ذاتها أحلام الناس الذين عاشوا منذ آلاف السنين وكوابيسهم. إن المخاوف التي نتمتع بها في منازلنا هي في الأساس ذات المخاوف التي عاناها سكان الكهوف. وقد استعملت لفظة ((نتمتع)) لأن هناك متعة في الخوف، في اعتقادي. وإذا كان الأمر خلاف ذلك، فلماذا يقبل الناس على امتطاء قطار الملاهي الأفعواني؟ الخوف يضفي على الحياة حدة وإثارة طالما أخذنا منه جرعات صغيرة. والخوف والجبن ليسا الشيء ذاته. والشجاعة القصوى هي التي يبلغها الإنسان حين يقهر خوفه. والذين لا يخشون شيئاً هم المجانين أو الجنود المرتزقة. وهؤلاء ليسوا مسؤولين ولا موثوقين، ويجب عزلهم بحيث لا يهددون بالخطر غيرهم من الناس.

لا أدري إن كان اكتشافي يونغ قد أثرَّ في عملي، ولكنه أثرَّ في نفسي، وأظن أن ما أتأثر به ويغدو جزءاً مني لا بد أن يصبح جزءاً من عملي. أنا أعلم أنني اكتشفت آصرةً بيننا، واكتشفت تأكيداً لهذه الآصرة، وهي حاسة التخيل ذاتها، تلك الحاسة الإضافية التي تشكل أساس وجودي. إن يونغ يشاركني نشوة التخيل. لقد رأى الأحلام صوراً لنماذج أصلية هي حصيلة التجارب العامة للإنسان. وأكاد لا أصدق أن شخصاً آخر قد عبر أكمل تعبير عن مشاعري حيال الأحلام الخلاقة. عالج يونغ الأحداث المتزامنة، والفؤول التي كنت أشعر أنها كانت ذات شأن في حياتي الخاصة.

إن فيلم ((جولييت والأشباح)) لم يتح الفرصة للمغامرة في استكشاف السيكولوجيا اليونغية فقط، بل علم التنجيم أيضاً، واستحضار الأرواح، والتصوف على اختلاف أنواعه. لقد سوَّغت لي أفلامي التروي في متابعة ما كنت مهتماً به حقاً. وبالطبع فإن ((مدينة النساء)) يمثل اكتشافاً كاملاً لتجربة الحلم،هذا الاكتشاف الذي ابتدأ من ((إغواء الطبيب أنطونيو)).

قدمني أحدهم إلى لويز رينر Luis Rainer عندما كانت في روما. كنت أعرف أنها فازت بجائزتي أوسكار متتاليتين في الثلاثينات. لم أكن أعلم آنذاك أنها متزوجة من كليفورد أوديتس. ولما رأيت وجهها أدركت أنها تصلح للتمثيل في ((حياة حلوة)). كانت صغيرة الجسم،بالغة النحافة، معتمرة قبعة صغيرة من نمط العشرينات تدلَّت من حواليها خُصَل الشعر، وكانت عيناها كبيرتين وثاقبتين. كانت كاملة.

عرضت عليها دوراً على الفور. طلبت مني أن أحكي لها عن الحبكة والشخصية، والشخصيات الأخرى. وهذا مالا أفعله عادة. ولكن لم يكن في وسعي أن أكون فظاً مع مثل هذه الممثلة. فبدأت أحكي لها، غير أنها أخذت تحكي لي عن الشخصية. لم تردَّ بالإيجاب على سؤالي، ولكني فهمت مما حكته أنها قبلت العرض. والتقيت بها مرة ثانية، ولكنها في هذه المرة لم تتوقف عن الكلام. كان لديها أفكار كثيرة، وذكرتني بنفسي. تكلمتْ كثيراً، وكان عليَّ أن أقاطعها لأقول لها: إني مضطر للمغادرة. كانت وقتئذ ذاهبة إلى نيويورك، وقالت لي: إنها ستكتب لي عن ملاحظاتها حول الشخصية.لم أتوقع شيئاً، لأن الناس دائماً يقولون إنهم سيكتبون، ولا يكتبون. غير أنها كتبت، وكتبت.. وكتبت.

كانت الشخصية ثانوية، ودورها قصير ولكنه لطيف. بدأت تعيد كتابة الدور، وكان دورها يكبر. ثم راحت تعيد كتابة الفيلم. كانت عميقة الاهتمام بالطب النفساني. وهتفت لي من نيويورك لتناقش الطبيعة النفسية للشخصية واضطراباتها. وقالت: إنها أحبت روما وهي مستعدة للقدوم والإقامة مدة طويلة.

ومن أجل رينر وافقت مكرهاً على بعض التعديلات. وهذا ما لا أفعله. وحتى جيوليتا تعرف صعوبة إقناعي بالموافقة المسبّقة على تعديل في المخطوط يطال الشخصية. ربما أوافق في البداية. ولكني فعلت هذا كله من باب الاحترام للآنسة رينر.

كلما تنازلتُ طلبتْ مزيداً من التنازل.

لا أقول إنني كنت منسحق القلب حين اضطررت إلى إبلاغ الآنسة رينر الخبر المؤسف بأن دورها قد حذف من النص.

هذا ما حدث،وحال دون ظهور لويز رينر في ((الحياة الحلوة)). ولكنها ألهمتني شخصية في ((ثمانية ونصف))، وأدّت دورها مادلين ليبو Madeleine Lebeau، صديقة همفري بوغارت الفرنسية في ((كازابلانكا)). وهذا قد غيّر حياة مادلين أكثر مما غير حياة الآنسة رينر. عادت لويز رينر إلى لندن، حيث عاشت حياة حافلة. كان زوجها ناشراً مهماً. أما مادلين فقد بقيت في روما، وتزوجت في النهاية توليو بنيللي. كنت الشاهد في حفل الزفاف، كما كان يجدر بي أن أكون.

يسألني الناس أحياناً لماذا استخدم اسم الممثل الحقيقي للشخصية في أكثر الأحوال. لست أدري. ربما لأني كسول ليس غير. بدأ ذلك مع شقيقي ريكاردو، وألبرتو سوردي، وليوبولدو تريست في ((المتسكعون))، ولم أخلص من تلك العادة. أنا لا أتذكر الأسماء جيداً، ولكنني لا أنسى الوجوه أبداً. أعرف أن ذاكرتي ممتازة، إلا أنها ذاكرة بصرية إلى حد بعيد. إن الممثل يتم اختياره أحياناً قبل ان تسمى الشخصية، ولا يمكنني أن أفكر فيها على نحو آخر. وذلك ما جرى مع ناديا جري، أما أنيتا إكبيرغ فقد سبق أن أخذت شخصيتها اسماً. وفي ((ثمانية ونصف)) لم أُسمِّ البطل مارشيلو حتى لا يلتبس مع الشخصية التي في ((الحياة الحلوة)). وكذلك جويدو، فهو يظهر قبل ذلك في نص كتبته ولم يتحقق هو نص ((رحلة مع أنيتا)). في ذلك الوقت، كنت أفكر في أن تؤدي صوفيا لورين دور أنيتا، وليس أنيتا إكبيرغ التي لم أكن قد التقيتها بعد.

كان الاسم مصادفة، وأنا أؤمن أن المصادفات ليست مجرد مصادفات. إنها أشياء لا نفهمها، وهي تنتمي

إلى العالم الغامض للإمكانات اللامتناهية.

عندما كتبت ((رحلة مع أنيتا))، كنت لا أعرف أنيتا إكبيرغ، بل كنت لا أعرف عنها شيئاً. وأنا أنكر منذ أعوام أنني كنت أفكر فيها وأنا أكتب. لقد اخترت الاسم اعتباطاً كما فعلت عدة مرات. كان يقال لـي دائماً: إن استعمال الاسم الحقيقي مشكلة. إلا أن أنيتا هي التي ورطتني في مشكلة مع جيوليتا. قلت لها: ليس في حياتي امرأة اسمها أنيتا. وسألتني: إذاً ما اسمها؟

وعندما لم يتيسّر لي أن تؤدي الدورَ صوفيا لورين، فقد كارلو بونتي الاهتمام بإنتاج ((رحلة مع أنيتا))، ولكن كان يمكنني العثور على شخص آخر، وما أوقفني بالفعل هو غياب صوفيا، وطابع السيرة الذاتية الذي اتخذته القصة، مع أنها لم تكن سيرة ذاتية مئة بالمئة. وشعرت بارتباك عندما أدركت أني سوف أظهر عارياً أمام جيوليتا التي كنت أكره أن أسبب لها أي ألم. وفي قصة ((مورالدو في المدينة)) شيء من السيرة الذاتية أيضاً، إلا أنها تتناول جانباً من حياتي قبل أن أعرف جيوليتا.

إن قصة ((رحلة مع أنيتا)) هي قصة رجل متزوج يستغل مرض والده ذريعة للقيام برحلة مع خليلته إلى المدينة التي كانت مقرّ سكناه بحيث يتمكن من عيادة الوالد المريض. ويموت الوالد وهو هناك، ويشعر بالذنب لأنه لم يقم معه أي اتصال، ويجد فجأة أن الفرصة قد فاتته وصارت مستحيلة.

لقد مات أبي مؤخراً، وأسفت إذ فاتني أن أبوح له بأني كففت عن الاستياء من خياناته الزوجية. كنت أتبنى موقف أمي وأنا صغير، ولما كبرت تفهمت وجهة نظر أبي. وفي النص أعبر عن مشاعري عند رؤية جثمان أبي الميت مستلقياً هناك. بعد ذلك رأيت في المنام نسخة مسنّة مني مستلقية حيث استلقى أبي.

إن شخصية أنيتا تحب الطعام، وتحب أن تتدحرج عارية على العشب، وأن تشعر مشاعر عميقة، وأن تظهر انفعالاتها. إنها كل ما يتمناه رجل، وما يخشاه. وعند نهاية الرحلة تنتهي العلاقة بين جويدو وأنيتا.

عند نقطة معينة، كفَّ النص عن الاصطخاب في ذهني. لقد استنفدني، فبعته ليُعمل فيلماً مع جولدي هون. اشترى ألبرتو جريمالدي المخطوط، وأخرجه ماريو مونتشللي، وأدى دور جويدو الممثل جيانكارلو جريمالدي الذي لا يشبهني جسدياً ولا في غير ذلك. حافظ الفيلم على عنوانه بالإيطالية، Viaggio con Anita، وكان عنوانه بالإنكليزية ((عشاق وكذابون))، وهو ليس بالعنوان على الإطلاق، لأنه قد يناسب عشرات الأفلام، ولا يناسب واحداً منها. لم أشاهد الفيلم، ولكني قبضت الثمن.

نحن نستطيع أن نتصور الشيء قبل أن يوجد، لأننا نعمل بحسب توقعاتنا.

البداية هي الأمر الصعب. ومهما أردت أن تفعل في الحياة، عليك أن تبدأ. والنقطة التي يجب أن أنطلق منها إلى أي فيلم هي شيء حدث لي بالفعل، وأعتقد أيضاً أنه جزء من تجربة الآخرين. ينبغي أن يكون المتفرج قادراً على القول: يا الله! لقد حدث لي شيء كهذا ذات مرة، أو: حدث لشخص أعرفه، أو: أتمنى لو حدث لي ذلك، أو: أنا سعيد لأن ذلك لم يحدث لي. ينبغي أن يتماهى، أن يتعاطف، أن يتقمص. ينبغي أن يكون الجمهور قادراً على ولوج الفيلم، والحلول محلي، أو محل بعض الشخصيات على الأقل. في البداية أحاول أن

أعبّر عن عواطفي، عما أشعر به شخصياً، ثم أبحث عما يربطني بالحقيقة التي تهمّ أمثالي من الناس.

إن الفيلم الذي أصنعه ليس الفيلم الذي بدأت في صناعته تماماً، ولكن ذلك لا أهمية له. عند الشروع في العمل أكون مرناً جداً. والمخطوط يحدد لي نقطة البداية، ويوفر لي الشعور بالأمان، إضافة إلى ذلك. وبعد الأسابيع الأولى، يكتسب الفيلم حياته الخاصة، وينمو وأنت تصنعه مثل علاقة مع إنسان.

يجب أن أستبقي جماعة مغلقة، على أني أجيز استثناءات كثيرة، وأرحب بالأشخاص الطيبين طالما لا يوجد كثير منهم. ولكن عندما أشعر أن شخصاً غير مرغوب فيه يراقبني، يجفُّ فيض الابداع عندي. أحسُّ بذلك إحساساً مادياً، إذ إن حلقي يصاب بالجفاف. إن العمل، وأصحاب الوجوه الكئيبة حاضرون، يلحق بك أذى غير منظور.

إن فهم الأشياء الصعبة لا يجعلها أقل صعوبة. وفهم مدى الصعوبة قد يجعل المحاولة أصعب. وصناعتي للأفلام لا تزداد سهولة عليّ، بل عسراً. فمع كل فيلم، أزداد علماً بما يمكن أن يكون قد أخطأ القصد، وبالتالي أزداد إحساساً بالخطر. ويرضيكَ دائماً أن تحوّل الخطأ إلى شيء أفضل. فلو رأيتُ ممثلاً مثل برودريك كروفورد مخموراً بعض الشيء في موقع العمل، لحاولت أن أجعل ذلك جزءاً من القصة. وإذا خاصم أحد زوجته، أحاول أن استعمل حالته المضطربة كجزء من شخصيته. وحين لا استطيع أن أعالج المشكلة أدمجها. أنا أدرك أن الحلم لا يمكن أن يُلمس، وأن الفيلم الذي في ذهني لن يكون تماماً الفيلم الذي سيعرض على الشاشة. على المرء أن يتعلم العيش مع تقبل هذا الأمر.

الأمر الأصعب هو العثور على المشروع المناسب. ولكي أقوم بالرحلة احتاج إلى مبرر، والمبرر عندي هو التعاقد. يقول كثيرون: إنهم سيؤلفون كتباً، ولكن ما له كل الأهمية، أو معظم الأهمية، هو أن تحظى بالناشر والعقد. لا بد من اقتران الهدف بالتشجيع. فمن الصعب أن تكتب إذا كنت لا تعرف بأن كتابك سوف ينشر، أو، فيما يتعلق بي، أن أخرج فيلماً لن ينتجه أحد. أحتاج إلى العقد حتى أنضبط. إن الإستوديو يعني أشياء كثيرة بالنسبة لي، فهو يوفر لي الملاذ والتحكم.

في فيلم ((ثمانية ونصف)) حدث شيء كنت أخشى أن يحدث، ولما حدث فاقت فظاعته تصوري. أصابني ضرب من الكلال الذي يصيب الكاتب. كنت تعاقدت مع منتج، وكنت في شنيشيتا، والجميع كانوا جاهزين ومنتظرين الشروع بالعمل. وما لم يعلموه هو أن الفيلم الذي كنت سأعمله قد هرب مني. كان كل شيء معدّاً، ولكني افتقدت العاطفة المتدفقة.

كان الناس يسألونني عن الفيلم. والآن لا أجيب عن هذه الأسئلة لأن الحديث عن الفيلم قبل أن تصنعه يضعفه، بل يدمره. تضيع الطاقة في الكلام، إضافة إلى حاجتي إلى حرية التغيير. وأحياناً أقول للصحف والغرباء الكِذْبةَ نفسها عن موضوع الفيلم بغية إيقاف أسئلتهم وحماية فيلمي. وحتى لو قلت لهم الحقيقة، فمن المرجح أن تتغير كثيراً في الفيلم المنجز بحيث يقولون: لقد كذب علينا فيلليني. ولكن هذه الحالة مختلفة. ففي هذه المرة كنت أتلعثم، وأهذر عندما سألني ماستروياني عن دوره. كان يثق بي كل الثقة، وجميعهم كانوا يثقون بي.

جلست ورحت أكتب رسالة إلى أنجيلو ريزولي معترفاً فيها بالحالة التي كنت عليها. قلت: أرجو أن تتقبل حالة الاضطراب التي أعانيها، فأنا عاجز عن الاستمرار.

وقبل أن أبعث الرسالة جاء أحد الفنيين ودعاني إلى حفلة عيد ميلاد واحد منهم. لم أكن ميالاً إلى أي شيء، ولكني لم أستطع أن أرفض الدعوة.

كانوا يقدمون بوظة في أكواب ورقية. قُدِّم لي واحد منها. ثم قُدِّم الخبز المحمص، فرفع الجميع أكوابهم الورقية. ظننت أنهم سوف يحمِّصون المحتفل بعيد ميلاده، ولكنهم حمصوني وحمصوا ((رائعتي)) بدلاً من ذلك. تركتهم وعدت إلى المكتب مصعوقاً.

كدت أطرد أولئك الأشخاص من العمل. لقد دعوني ساحراً. أين كان سحري؟

وسألت نفسي: ماذا أعمل الآن؟ ولكن نفسي لم تجب. أصغيت إلى خرير نافورة، وحاولت الإصغاء إلى صوتي الداخلي. عندئذ سمعت صوت الإبداع الخافت في داخلي. عرفت أن القصة التي كنت سأرويها هي قصة كاتب لا يعلم ماذا يريد أن يكتب.

مزقت رسالتي إلى ريزولي.

وفيما بعد غيرت حرفة جويدو، فصار مخرجاً سينمائياً لا يعرف ماذا يريد أن يخرج.

من الصعب أن تعرض كاتباً على الشاشة يقوم بأعماله على نحو ممتع. فالكتابة لا تنطوي على أحداث كثيرة. أما عالم المخرج السينمائي فإنه يتكشف عن إمكانات غير محدودة.

ينبغي أن تظهر العلاقة بين جويدو ولويزا ما كان بينهما، وما تبقى من تلك العلاقة. إنها لا تزال علاقة جيدة على الرغم من التغيرات التي طرأت عليها منذ أيام الخطبة وشهر العسل. من الصعب إظهار الصلة بين الزوج والزوجة اللذين دفعهما إلى الزواج غرام الشباب ونزواته بعد أن مرَّ على ذلك الزواج زمن طويل. إن الصداقة تحلُّ إلى حد بعيد محلَّ ما كان في الماضي، ولكن ليس بالكلية. إنها صداقة عمر، ولكن حين يداخلها الإحساس بالخيانة...

إن مارشيلو وأنوك ممثلان ممتازان استطاعا التظاهر. وعلى كل حال لا يمكنني أن أقول: إني اهتممت بأن يجد الواحد منهما الآخر جذّاباً. وأظن أن شيئاً من هذا عكسته الشاشة. وبالطبع لم يجد ماسترورياني أنيتا إكبيرغ جذّابة في واقع الحياة، ولا هي رأته كذلك، بالتأكيد لم يحدث بينهما أي شيء. ومع ذلك، فإن ((الحياة الحلوة)) مضى في سبيله.

كان في ذهني نهاية مختلفة لفيلم ((ثمانية ونصف))، ولكن طُلب مني أفلمة شيء آخر، فاستحضرت مئتي ممثل، وصورتهم وهم يسيرون في موكب أمام سبع كاميرات. ولما رأيت طول الفيلم ترك ذلك في نفسي انطباعاً قوياً. كانت النسخ المظهّرة في حالة جيدة. وهكذا غيَّرت النهاية الأصلية التي تجري في حافلة طعام في قطار حيث يعيد جويدو ولويزا إقامة علاقتهما الودية. وعلى هذا فإن الفائدة قد تأتي حتى من طلب المنتج. كنت قادراً على استخدام بعض المادة المهملة في ((مدينة النساء)). فالمقطع الذي يظن فيه سنابوراز أنه يرى نساء

أحلامه جالسات في مقصورة القطار التي يشغلها، قد أوحى به المقطع الذي يظن فيه جويدو أنه يرى جميع النساء اللواتي عرفهن في حياته جالسات في حافلة الطعام، وهو المشهد الذي كان ينبغي أن ينتهي به ((ثمانية ونصف)).

تمنيت أن أشاهد المسرحية الموسيقية ((ناين)) Nine التي استُلهمت من ((ثمانية ونصف))، وعرضت في مسرح برودواي، ولكن لم أذهب إلى نيويورك في الوقت المناسب. والفيلم الذي رغبت أكثر ما رغبت في أن أراه بعد تحويله إلى عرض مسرحي في برودواي هو ((جولييت والأشباح)). وعندي عدة أسباب وجيهة لذلك ليست مالية. وددت أن أرى ذلك العرض، وأن أسترجع تصوري الأصلي، وبعض الأفكار التي لم أستخدمها لأن نضالها في سبيل الولادة لم يكن كافياً. إن الأفكار التي فازت لم تفز لأنها كانت الأفضل، بل لأنها كانت الأقوى. أحبت جيوليتا هذا الفيلم، ولكنها كانت غير سعيدة بما فعلتُ. كان عندها أفكارها الخاصة، وأود أن أستخدم تلك الأفكار في المسرحية، لأني أود أن أسعد جيوليتا، ولأنني الآن أعتقد أنها كانت على حق. أنا أعمل مع شارلوت شاندلر على هذه الفكرة منذ عدة أعوام، ويرغب مارفن هاملش في وضع الموسيقا. وأتمنى أن تعرض مدة طويلة مثل A chorus line. وهذا سيتيح لي وقتاً كافياً لأشاهدها.

ما شعرت بالحاجة إلى مخدرات قط، ولا انجذبت إليها. ومع ذلك فأنا أعترف أنها كانت تثير فضولي. رأيت الهيبيين hippies المخمورين على المدرجات الإسبانية.

أنا لا أحتاج إلى تناول المخدرات في أثناء صناعة الفيلم بالتأكيد. أكون سعيداً مع فيلمي وبعض الأطعمة، ولا أحتاج إلى أي شيء آخر إلا الجنس، أنا مفعم بقوة الحياة. قال لي بعض المخرجين: إنهم يعرضون عن الجنس أثناء الإخراج، أو يقللون منه، لأن الطاقة المطلوبة للجنس والإخراج واحدة. أما أنا فأشعر في أثناء الإخراج بالحيوية أكثر من أي وقت آخر. تحلُّ بي طاقة متعاظمة هي طاقة الإخراج وطاقة الجنس. إن إخراج الأفلام بالغ الإثارة من كل وجه.

عزمت على تجريب نوع من المخدرات يسبب الهذيان (LSD) مرة واحدة فقط، غير أني أردت أن أقوم بذلك في مكان تتوفر فيه المراقبة والتحكم.

وبما أن مشكلات القلب كان لها تاريخ في أسرتي، فحصت قلبي أولاً. اجتزت الامتحان، واقترح أحدهم أن يحضر التجربة طبيب أمراض قلبية. لم أستطع أن أتصور ماذا في وسعه أن يفعل لو أصابتني نوبة قلبية. أجريتُ التجربة بحضور مختزل، لأنني أردت أن يتمّ تسجيل كل شيء. هناك أناس يقولون: إن فيلليني دأبه أن يجعل من كل شيء ((إنتاجاً)).

عليَّ أن أعترف أن تأثير كتب كارلوس كاستانيدا هو الذي دفعني إلى اختبار هذا المخدر. تمنيت أن ألقاه, وظننت أننا قد نجرب المخدر معاً إضافة إلى التحادث، ومن شأن هذا أن يعطينا مرجعاً مشتركاً. لقد اعتقدت كمبدع أن عليَّ أن أعرف ما يتحدث عنه الناس وما يفعلونه، رغم وجلي من ذلك. كنت أتوق دوماً إلى التحكم الكامل في نفسي. ولقد بدت التجربة وكأنها تنازل كامل عن التحكم. كنت أخشى الضرر الدائم لا على جسدي بل على طاقة الحلم عندي. ومع ذلك كنت توّاقاً إلى معرفة الآثار الهذيانية التي كان يكثر الحديث عنها

للمخدر LSD، والمسكالين Mescaline الذي كان يتعاطاه كاستانيدا أيضاً.

وحقيقة الأمر هو أنني بعد أن أعربت عن رغبتي في القيام بالتجربة، لم أرغب في الدخول فيها فعلاً. لم أشأ أن أتورط في حالة أفقد فيها إرادتي، كما أنني لم أكن متأكداً من عدم إصابتي بضرر مستديم. فكرت طويلاً في اضطراب التوازن الدقيق. ما تمنيت قط أن أتغير ذهنياً، بل جسدياً فقط. هل يمكن أن أفقد أحلامي؟ ولكنني قلت: إنني رغبت في القيام بالتجربة. لقد وافقت، وأجريت الترتيبات، وأبيت أن أبدو جباناً.

لم أتذكر شيئاً عن التجربة فيما بعد، ولم أستطع أن أتخيل كل ما تعلق بها. لابد أن يكون كاستانيدا قد حصل على مخدرات أفضل. وذلك لأنها قد تكون مستخرجة من مواد طبيعية من جانب الهنود الذين كانوا يستخدمونها في احتفالاتهم الدينية. لم أشعر بانبساط أو تشوه أو أي شيء. أصابني صداع خفيف، وانتابني تعب شديد.

قيل لي: إني لم أتوقف عن الكلام طيلة ساعات، ولم أتوقف عن ذرع المكان جيئة وذهاباً، لذلك ليس مستغرباً أن شعرت بالتعب. وأوضح لي بعضهم ذلك قائلاً: إن حركة جسدي تحت تأثير المخدر قد استنفدت نشاط ذهني، ذهني الذي كانت حركته لا تهدأ. وأنا ما احتجت إلى أن يقول لي أحد: إن ذهني كان دائم الحركة.

لقد ضاع يوم الأحد ذاك سدى، ولكني حرصت ألا أبدد الوقت بالتأسف على الوقت الضائع. إن صناعة الأفلام هي الدافع الوحيد الذي أتشوَّق إليه، وهذا ((المخدر)) ثمين جداً.

لم أكن مؤمناً بالتنجيم كل الإيمان أيضاً، وإن اهتممت بالموضوع على الدوام. فلقد كان في حياتي أصدق مما يمكن أن يفسره عامل المصادفة المحض. وما كان ينبغي أن أعير هذا الموضوع اهتماماً أكثر. فأنا مهتم بأي مجال يعرض لي يفوق استطاعتي على الفهم، ولا ينجلي فيه كل شيء. أحاول أن أُبقي عقلي منفتحاً. ولقد التقيت منجّمين، وأصغيت باهتمام لما قالوه لشخص ليس برجه برج الدلو ولا برج الجدي. ولدت في العشرين من شهر كانون الثاني. وأنا لم آكل لحم ماعز، ولا تعلمت السباحة، وهذا لا يتناسب مع إشارة الماء، ولا مع أي معنى لهذه الوقائع. على كل حال، تحدثت أحياناً مع منجمين كانت نبوءاتهم غريبة. وأعتقد أن هناك أكثر مما نعرف، وأظن أن دراسة علم التنجيم لا تخلو من معنى.

لقد فتنني التأمل، فتنتني فكرة خلو ذهني تماماً. إن أفكاري تتسارع ولا أستطيع التحكم فيما سماه كاتسانيدا الحوار الداخلي. تحدثت مع أحد المعلمين الروحانيين الهنود حول ذلك، ولكني لم أستطع أن أتحكم فيه. ضجرت من التأمل والتفكر. ولربما كنت أخشى أيضاً، إذا صرفت أفكاري وأحلام يقظتي، أن تجفل ولا تعود أبداً، وأُترك وحدي من دونها.

أن تكون مخرجاً سينمائياً معناه أنك قادر دائماً أن تعمل تماماً ما ترغب في عمله. ينبغي أن تكون مرناً. لا يمكنك التعويل على أمر واحد. حين كنت أعمل ((جولييت والأشباح)) أردت أن أصور شجرة هائلة عمرها نحو مئة سنة. وفي الليلة التي سبقت تصوير المشهد هبت عاصفة، فراحت الشجرة.

لما رأتني جيوليتا أرسم دائرة صغيرة على قطعة من الورق،حبست أنفاسها وقد أدركت أن شيئاً قد بدأ. لم تضطر إلى التحديق حتى تعرف أن الدائرة كانت وجهها. علمتْ أن شخصيتها التي أعرفها جيداً هي التي سأبدأ بها، لذلك تعرفتْ دائرتها. إن جيوليتا تركن إلى الهدوء حتى ترى رأسها يودع على الورق أولاً، فتعرف أن هناك دوراً ينتظرها. هكذا بدأ فيلم ((جولييت والأشباح)).

١٠

المرأة هي ملاكي الحارس

عملت مع جيوليتا كثيراً في موقع العمل وفي البيت أيضاً. أخيراً قالت لي ذات ليلة: لِمَ تقسو عليَّ أكثر مما تقسو على الآخرين؟ أنت لطيف معهم.

لم أدرك ذلك، ولكنه كان صحيحاً. كانت جيوليتا على حق. كانت شخصيتها هي التي ابتدأت بها، وكان تصوري لها أوضح تصور، لذلك فإن كل شيء كان يعتمد عليها. ولو أنها لم تنجز في الدور الذي أدّته ما تأملتُه منها تماماً، لكانت خيبة أملي كبيرة.

عُمل فيلم ((جولييت والأشباح)) خصوصاً من أجل جيوليتا،لأنها رغبت في أن تمثل مرة أخرى، ورغبت أنا في صناعة فيلم لها. كانت الأفكار كثيرة، ومن الصعب أن أحدد سبب اختيار هذه الفكرة دون غيرها لتصبح فيلماً. وأظن مرة أخرى أن هذه الفكرة قد جاهدت أكثر من غيرها حتى تولد.

وإحدى الأفكار التي نُبذت كانت حول أغنى امرأة في العالم، وأخرى حول قصة راهبة، غير أن هذه كانت بسيطة جداً ودينية جداً، مع أنها أعجبت جيوليتا أكثر من غيرها. راقتني أنا فكرة عن وسيط شهير، ولكن لو أُفلمت لكانت من النوع الذي يقال له في أمريكا فيلم السيرة الذاتية bio-pic، وأنا أشعر بأني موثق اليدين إذا ترتّب عليَّ أن أصْدق مع قصة واقعية، وخاصة إذا كانت حول شخص معاصر.

وبدلاً من كل ذلك ابتكرت هذه القصة التي هي في الحقيقة أجزاء من عدة قصص. أُعجبت جيوليتا بالقصة، وسألتها لأول مرة عما يمكن أن تقول أو تفعل على وجه الدقة في لحظة معينة، وقد استفدت من بعض اقتراحاتها.

عند تصوير شخصيتيْ جلسومينا وكابيريا اعتمدت على ما كنت أعرفه عن شخصية جيوليتا، وأضافت هي إليهما بعض الأداء الصامت بما تتصف به من ميل إلى المحاكاة والإيماء. في تلك الأيام كانت طيّعة جداً، تتقبَّل ما أقول، وتُكبرني دائماً. كنت أجدها، كما عهدتها في موقع العمل، متقبلة للتعليم، وطيبة المزاج، ومراعية لما أطلبه منها. كانت تبذل كل ما في وسعها، وتعطي كل ما عندها للدور. ولكن الأمر اختلف عند تنفيذ ((جولييت والأشباح)). ففي حين كانت تبدو موافقة معي على كل شيء، كانت تحتفظ بكل ما فكرت فيه خلال النهار، ولاسيما ما يتعلق بالأخطاء، وتفضي به إليَّ عندما نرجع إلى المنزل ليلاً. كان دورها هو موضوع الحديث على الدوام. وجيوليتا كانت ممثلة وستبقى ممثلة، ولكنها لم تكن كاتبة في أي وقت.كان لديها أفكار شتى حول مشاعر الشخصية وأفعالها. وهي قد وجهت انتقادات عديدة تخص شخصية جولييت، وأظن أن تلك الانتقادات قد جعلتني مدافعاً عنيداً عن إبداعي. أردت أن أحمي مفهومي للشخصية، وأرادت هي أن تحمي شخصيتها. والآن أعتقد أنها كانت مصيبة في أكثر ما قالته. وأعتقد أنه كان ينبغي أن أصغي أكثر إليها.

إن جولييت، بطلة الفيلم، هي مثال المرأة الإيطالية التي تعتقد بسبب تربيتها الدينية، وبسبب ما تعلمته عن المؤسسة الزوجية، أن الزواج يجلب السعادة. وحين تكتشف زيف ذلك، تعجز عن فهمه أو مواجهته، فتهرب إلى عالمها الخاص، عالم الذكرى والأسطورة. ومثل هذه المرأة لا تجد من تصاحب إلا التلفاز عندما يخونها زوجها.

اختلفنا ههنا حول تفسير مستقبل جولييت. وكنت قد استشرتها تقديراً مني لقدرتها على وصف الأشخاص. ولكن عندما يتخلى الزوج عنها، اختلفنا كل الاختلاف. كنت متصلباً في موقفي، ولكن مع الزمن أيقنتُ أنها كانت أكثر صواباً مني. ربما أحسست شيئاً من ذلك آنذاك. ومع أنها لم تحاول أن تبدي أيَّ استياء في موقع العمل، فإن موقفها كان يظهر حتى هناك. لم تتقصد أن تختلف معي هكذا من قبل.

لقد اعتقدت، ولا أزال أعتقد إلى حد ما، أن جولييت سوف ينفتح لها العالم عندما يغادرها زوجها. سوف تُعطى حرية أن تجد نفسها. وهي تستطيع الآن أن تتطور تطوراً ذاتياً، أن تطوّر حياتها الداخلية إضافة إلى حياتها الخارجية.

وكان رأي جيوليتا مختلفاً. سألتني: ماذا يمكن أن تفعل جولييت في تلك المرحلة من حياتها؟ لقد فات الأوان.والنساء والرجال لايستوون. إن جولييت في رأي جيوليتا لن تجد نفسها، بل ستضيع. وقالت: إنني أفرض قيم الذكر وأفكاره ومثله على شخصية أنثوية. لم تتذمر أمام الآخرين، بل في المنزل، وذلك طيلة العمل في الفيلم. ثم كفَّت عن التذمر عندما انتهى الفيلم، ولاسيما عندما لم يحرز نجاحاً. لم تقل قط: لقد قلت لك ذلك.

أرادت جيوليتا الممثلة أن تكون أكثر سحراً. وجولييت الشخصية تصبح لها حياتها الخاصة في سياق تطورها، ويترتب عليها أن تشق طريقها بنفسها. لقد رسمت أنا الشخصية التي اكتسبت الحياة في الحقيقة من خلال تلك الصور الصغيرة. وعلى هذا فأنا لم أخلق فقط مظهر جولييت كما رأيته في عين الخيال، بل خلقت وجودها بالذات على نحو ما.

رسمتُ ملابسها، وكانت ملائمة للكشف عن الزوجة الصغيرة المغدورة التي كانت ترتديها.لم تعترض جيوليتا على الملابس المرسومة، إلا أنها وجدتها غير ملائمة عندما صُنعت. لم تكن المسألة مسألة ((لياقة))، فما أرسمه هو دائماً صور كاريكاتورية صغيرة ومضحكة لا أقصد منها أن تكون لائقة أبداً. وأنا أرسم ما أراه داخل الشخصية إضافة إلى ظاهرها. وكان السؤال المهم: هل كانت الملابس تعِين الجمهور على إدراك الشخصية، وتساعد جيوليتا على تحسس دورها على نحو أفضل؟

قالت هي: لا. الملابس لا تساعدها على الأداء. وأنا أعتقد أن المشكلة نجمت في الواقع عن عدم رؤية نفسها فتَّانة في النسخة المظهّرة، عن عدم رضاها عن المظهر الذي ظهرت فيه. كلما كانت الممثلة أصغر، كانت أكثر استعداداً لأداء دور المرأة العجوز. وحين تكون في منتصف العمر، تتمنى أن تبدو أكثر شباباً.

إن شعور المرأة بجمالها يشكل جانباً من ذلك الجمال. فحين تستحلي نفسها تبدو أحلى لنفسها وللرجال. والرجل مسؤول عن مساعدة المرأة على الشعور بأنها جميلة.

عندما كنا نعمل فيلم ((جولييت والأشباح))، قلت للممثلة ساندرا ميلو: يجب أن تؤمني بجمالك، عليك أن

تقفي أمام المرآة بالطول الكامل وأنت وحيدة، ومن المفضل أن تكوني عارية، وتقولي بصوت عالٍ: أنا أحلى امرأة في الدنيا. كانت متضايقة بعض الشيء، لأني قلت لها بعد ذلك: إننا سوف نضطر إلى إزالة حاجبيها. وأكدت لها أنهما سوف ينموان مرة ثانية على نحو أجمل، ولكنها لم تكن سعيدة بذلك. قالت: إنها سوف تبدو كالمسخ. ومع ذلك لبَّت الطلب. ونما حاجباها ثانية من حسن الحظ.

شعرت طيلة حياتي بأن ملاكاً يتبعني، ويهزّ لي بإصبعه. إنه ملاك طفولتي، ملاكي الحارس الذي لا يفارقني أبداً. لم أستطع أن أتصور هذا الملاك إلا امرأة. وهو لم يُسرَّ بي قط شأن جميع النساء في حياتي. لقد تراءى لي مرة بعد أخرى وهو يهزُّ لي بإصبعه وكأنه يقول لي: إنني لا أطبِّق مُثُله العليا. وأنا ما رأيت وجهه تماماً في أي وقت.

من أكثر الأشياء أهمية هو أن يكون المخرج السينمائي صاحب سلطة. وهذا أمر لم أستطع أن أتخيل تحققه معي. وأنا شاب، كنت أشعر بالخجل، وكان يصعب عليَّ أن أتصور نفسي أتكلم مع أي إنسان من موقع السلطة والنفوذ، ولاسيما مع امرأة جميلة. وأنا لا أزال خجولاً، ولكن ليس حين أكون مخرجاً.

أنا دائماً خجول مع النساء. لم أرغب في امرأة عشاقها كثار، ويمكن أن تجري مقارنة بيني وبينهم، ولو في ذهنها فقط. لم أكن منافساً في السرير. أحبُّ النساء الخجولات لولا أن التقاء اثنين خجولين أمر محرج.

قد أقول أحياناً لامرأة في موقع العمل: هل مارست الحب في الليلة الفائتة؟ فترتبك، وتجيب عادة بالنفي ولو أنها قد تكون مارست ذلك. وأقول أنا ما معناه: إذاً ضاعت ليلتك سدىً.

وإذا تجرأت إحداهن وقالت: نعم، قد أقول عندئذ: حسناً! وكيف كانت النشوة؟

كانت النساء تترامى على مارشيلو دائماً. قلت له:أنت محظوظ. فقال لي: إنهن يترامين عليك، ولكنك لا تقبض عليهن، بل إنك لا ترى ذلك، فتفلت منك الأمور.

أنا أحب البراءة في المرأة، وأحب البراءة في نفسي. وذلك الجانب مني يستجيب من غير تحفظ عندما أشعر أنني في غنىً عن الحماية. أنا أحب البراءة في أي شخص يتصف بها.

كنت دائماً أخشى النساء بعض الخشية. وقيل مراراً: إنني أحطّ من قدرهن في أفلامي. وهذا ليس صحيحاً. إنني أرفعهن إلى مستويات الآلهات التي ينحدرن منها أحياناً. إنهن يسقطن عن قواعد تماثيلهن. وإنما أفعل ذلك لأني لا أزال أراهن من موقع مؤاتٍ هو موقع الصبيّ الذي لم يبلغ بعد، أو الذي قارب البلوغ. كتب بعضهم أني أنظر إليهن ((على طريقة المراهق)). وهذا ليس صحيحاً أيضاً، وأنكره بالكلية. ففي فهمي للنساء، وفي علاقاتي بهن، لم أكن مغالياً حتى أُعتبر مراهقاً. إنني أُجلُّ النساء.

إن الرجل يسبغ على المرأة ضرباً من القداسة، لأنه إن لم يفعل ذلك، تجعله ملاحقته التي لا تكلُّ لها مغفّلاً حتى في عينه هو. والنساء أكثر تعقيداً من الرجال بما لا يقاس، مثلما هو الجنس أكثر تعقيداً بالنسبة إليهن. أنا أُظهر دائماً مدى بساطة الرجال، ولكن تشخيصي لهم لا يشعرهم بالهوان. أما النساء فهن أكثر حساسية بكثير، وكثيراً ما يتذمرن من الطريقة التي أُظهرهن بها على الشاشة.

بعد نحو خمسين عاماً على زواجي من جيوليتا، لم أشعر قط أنني فهمتها تماماً. أعتقد أنني فهمتها

كممثلة، وكشريكة لي في العمل. يمكنني أن أتنبأ بما ستفكر فيه وتفعله. وأستطيع أن أتفهم جيداً استياءها وتقطيبها ونوبات غضبها، وأن أتصرف حسبما أشاء في أدائها من أجل ما أقرر، أنا كمخرج، أنه أفضل للفيلم، وأن أتغلب على أي مقاومة تبديها حيال تفسير الشخصية. ومن ناحية أخرى، يمكنني كمخرج وكاتب أن أتعلم منها كممثلة، وأن أكيِّف الشخصية التي تصورتُها مع تمثيلها. تعتقد هي أنني أفعل ذلك حتى أرضيها، أو حتى أهدّئها أحياناً. وأنا لا أفعله إلا عندما تكون مصيبة، وهذا لا يحدث دائماً بل في أغلب الأحوال. إن جيوليتا محترفة، والأهم من ذلك هو حدسها البريء العجيب. يمكن أن تجيز للعواطف أن تتحكم، وعندما تتحرك أعماقها تمتح من معين لا ينضب يؤثِّر فينا كلنا. لا أحد يستطيع أن يكتب ذلك الجانب على الورق.

كرجل مع امرأة، أشعر أحياناً كأنني عجينة بين يديها. وفي منزلنا تستطيع جيوليتا أن توجهني في سهولة. إنها غامضة ومفاجئة مثلما كانت يوم التقيت بها.

من يحب النساء يظل شاباً، ومن يظل شابا يحب النساء. كلا القولين صحيح. فالحب يبقيك شاباً. وهذا ينطبق على الشباب. فالكبار الذين يتاح لهم أن يظلوا مع الناشئة يحتفظون بالشباب. تجري بينهم عملية نقل دم، هي بالنسبة إلى الشبان عملية امتصاص دماء.

قال لي كنج فيدور King Vidor: إنه يحسد المخرج جورج كوكور على لوطيته التي لا تسمح لبطلات أفلامه أن يجتحنه بالفتنة الجنسية. فهو يستطيع أن يبقى بارداً ومسيطراً على نفسه. وكان فيدور يتأثر بانجذابه إلى كثير من ممثلاته أشد التأثر بحيث كان يضطر إلى مقاومة غريزته حتى لا تلهيه عن عمله، وحتى لا يستسلم للإغراءات التي تستخدمها الممثلات لحمله على تلبية مطالبهن، وهي مطالب كثيراً ما كانت مخالفة لأفضل مصالح الفيلم، وأحياناً لأفضل مصالحهن أيضاً.

كنت أجد نفسي منهمكاً في العمل جداً بحيث أكون في الغالب غافلاً تقريباً عن الممثلات العاريات قربي.

تمنيت لو التقيت مي ويست. لقد أُعجبت بها غاية الإعجاب. كانت رائعة. كانت تبدو دائماً مضادة للجنس لأنها كانت تجعل من الجنس نكتة، وتضحك، وهذا مضاد للشهوة. أعتقد أن العمل، في حقيقة الأمر،هو الجنس بالنسبة لها. ويبدو لي أن مهنتها كانت كل شيء، وإن اهتمت كثيراً بالأنا. ومن المرجح أنها لم تكن تجد وقتاً للجنس. فالمرء لا يستطيع أن يعمل كل شيء في الحياة. وإذا امرأة اختارت أن تنال الجنس في حياتها، فلا بد لها أن تقضي وقتها تتزيَّن حتى تجعل نفسها جذابة. وإذا اختارت مهنتها، فهي تستثمر وقتها وطاقتها هناك. ولقد انجذبت أنا شخصياً على الدوام إلى النساء اللواتي لا ينفقن وقتاً طويلاً وجهداً كبيراً على مظهرهن.

ذات مرة كنت أنوي السفر إلى الولايات المتحدة، فكتبت رسالة إلى مي ويست عبَّرت لها فيها عن رغبتي في لقائها. كتبت الرسالة عدة مرات، ولكن لم أضعها في البريد. لذلك ليس مستغرباً ألا تجيب. من الصعب أن تعرف ما تقول لمن كان له دور في حياتك، ولكنه لا يعرف أنك موجود. أشعرتني الكتابة إليها بأنني ما زلت ذلك الولد الصغير في دار السينما في ريميني. كانت تبدو ضخمة على الشاشة. لكني سمعت أنها كانت في الحقيقة صغيرة جداً، وتنتعل على المنصّات حذاء عالي الكعبين جداً. كان وقوفي معها سيبدو غريباً وأنا أخفض عينيَّ للنظر إليها. كثير ((من الحياة وهم)). وإني لأتساءل إن كان عندها حقاً مرآة على السقف فوق سريرها...

أردت أن أعرض عليها دوراً في أحد أفلامي. كنت سأكتب دوراً من أجلها خاصة، كنت سأكتب فيلماً خاصاً بها.

كان المنظر الجميل للمرأة التي تحب الطعام يحركني دائماً، يحركني جنسياً. ثمة ترابط في نظري بين المرأة التي تحب الطعام والمرأة التي تحب الجنس. المرأة التي تحب الجنس مثيرة للرجل. ولعل هذا هو سبب اهتمامي بالنساء السمينات. إن المرأة التي تلتزم حمْية، وتقتصد في أكلها، تبدو معتدلة وبخيلة في كل شيء. والمرأة التي تتلذذ بالطعام حقاً لا يمكنها أن تتظاهر.

تضطر أحياناً إلى إحماء مخيلتك على النحو الذي يحمي به الرياضي عضلاته عندما يريدها فجأة أن تكون على أحسن حال. وذلك يشبه تمارين جمباز ذهنية.

أمارس ذلك بالرسم. فالرسم يساعدني على رؤية العالم. وهو يضاعف القدرة على الملاحظة، ولاسيما حين تعرف أنك سوف تعيد إنتاج ما رأيته وما ليس حاضراً. إن الرسم يطلق مخيلتي.

لقد سمعت أن هنري مور كان يعتقد أنه كان يرى أكثر، ويلاحظ أكثر حين كان يرسم. وهذا ما يحدث معي حين أرسم. ولا يعني ذلك أنني أظن نفسي هنري مور، إلا أني أستطيع أن أطور شخصية من خلال رسم تلك الشخصية. إن الرسم هو الخطوة المفتاحية الأولى، أما العثور على الممثل المناسب للرسم فهو الأصعب. وأبحث حتى أجد من يجعلني أعتقد أنه رسمي. وهذا ربما يصح على كل دور باستثناء دور جيوليتا. إن قبضتي محكمة على شخصيتها، وأغضب إن خرجت على الشخصية، أو الشخصية التي تخيلتها لها بالأحرى، وأنا لا أغضب مثل ذلك الغضب أبداً على أي ممثل آخر.

السينما فن، وليس في قولي هذا تنازل بل يقين. السينما تتساوى مع الفنون جميعاً. إنها واحد منها. وأنا لا أراها شبيهة بالأدب، بل بالرسم الفني الذي ولدت منه.

إن الرسام يترجم لنا رؤياه، وهي نظرة إلى الحقيقة الشخصية لإنسان ما، وهذا ما أعتبره حقيقة مطلقة، ويمكن أن تكون أصدقَ حقيقةٍ. إن ترجمة رؤياي هي ما أحاول القيام به على الشاشة التي هي قماشتي. يعجبني فان كوخ. فحقل القمح مع الشمس القاتمة هو حقله لأنه الوحيد الذي رآه. والآن أصبح لنا لأنه مكننا جميعاً من رؤيته.

أنا لا أعمل الفيلم إلا من أجل نفسي مثل الرسام، ولا أعرف كيف أعمل شيئاً آخر. ثم آمل أن يحتاج الناس إلى رؤياي، ولو أنها رؤيا غالية. لقد استثمرت أموال المنتجين للإنفاق على الفيلم، ومن يأخذ مال الآخرين عليه أن يثبت أنه ليس لصاً.

لقد حسدت الرسام في بعض الأحيان. ولما زارني بالتوس Balthus قال: إنه يحسدني لأني أصنع فناً متحركاً. غير أني حسدته لأنه يستطيع أن يعمل طيلة الوقت، وهو لا يحتاج إلا إلى الألوان والقماش وبعض الحساء.

حين يريني الناس رسومي القديمة لا أتذكر في أكثر الأحوال أني عملتها، مع أني أستطيع دائماً التعرف

إلى أعمالي. أعرف أنني قد عملتها حتى لو نسيت ذلك. والفارق يكون عادة بين عمل تعمدت القيام به من أجل غاية، وآخر أنجزته على عجل من أجل التدريب.

عند توزيع الأدوار، أو الكتابة، أو في الفترة السابقة للإنتاج، يبدو أن يدي ترسم وحدها أحياناً. في تلك اللحظات أرسم صدوراً أنثوية ضخمة على الأرجح. والشيء الآخر الذي أعبث في رسمه عادةً هو مؤخرات نسوة بالغات الضخامة، وعصافير صغيرة وحمير. إن معظم النساء اللواتي أرسمهن في كراسة الرسم الأولى يظهرن كأن ثيابهن تتمزق عنهن، إن كن يرتدين أي ثياب.

لا أعلم رأي الطبيب النفساني في ذلك، ولكني على يقين أن لديه ما يقوله، لأن تلك الرسوم تغطي كل شيء، ولاسيما الجنس. أعتقد أن اهتمامي لا ينطوي على شيئ عميق، بل يقتصر على الظاهر. وعيت النساء في مرحلة مبكرة جداً من العمر، قبل أن أستطيع الكلام، وكنت شديد الاهتمام باختلافهن عني.

وجدت متعة في صور أجساد النساء حتى قبل أن يكون لدي كلمات أصف بها ما كنت أراه. إن الأطفال الصغار يتاح لهم أن يروا نساء عاريات في مرحلة التكوين لأن بعض النساء يتساوى عندهن عدم القدرة على النطق مع عدم القدرة على الرؤية، وعدم القدرة على الإحساس الجنسي. بعد ذلك يغدو عسيراً أن تلمح جسد امرأة عارية.

عندما صرت أخرج وحدي مع أترابي، كنا نذهب إلى الشاطئ ونشاهد المصطافات من شقروات ألمانيا، ونساء إسكندينافيا اللواتي قصدن الشمس. كان بالإمكان رؤية مشاهد كثيرة هناك، ولكن لو استطاع أحدنا أن يختلس النظر إلى أكواخ تغيير الملابس لكان أفضل.

أعتقد أن الحياة فيها أكثر مما نعرفه الآن وأكثر مما سنعرفه في أي وقت قادم. إن عالم المجهول يشمل ما هو ديني وصوفي ونفسي وكل ما يخص المعجزات والقضاء والقدر والمصادفة. وأعلم أنني ضُحك عليَّ، وسُخر مني أحياناً لانفتاحي على كل شيء من الألف إلى الياء، ومن علم التنجيم إلى مذهب زن Zen البوذي، ومن يونغ إلى لغة الأرواح المستحضرة، والكرات البلورية، ولكن ما تَعِد به العجائب يفتنني، فلا يثنيني ضحك الضاحكين ولا سخرية الساخرين.

دعهم يعيشوا منغرسين في الأرض، أولئك الذين يعتقدون أن كل شيء ينبغي أن يكون له تفسير علمي واقعي. لا أرغب في معرفة من لا يستطيع أن يقول: تخيّلْ ذلك! في سياق الاستجابة لظاهرة مثيرة للرهبة وغير مفسَّرة. إن التفكير فيما نرغب هو أهم أنواع التفكير. ولقد تقدم الإنسان لاعتقاده أن ما حقق من معرفة ليس نهاية المطاف.

عندما كنت أُعدُّ ((جولييت والأشباح)) اغتنمت فرصة الذهاب إلى جلسات استحضار الأرواح، وزيارة الوسطاء، واستشارة قراءة بطاقات الحظ. كانت بعض البطاقات جميلة جداً. جمعت بعضاً منها، وأعلمت الناس أنني أجري بحثاً. ويبدو هذا خلاف ما يمكن أن أقول، إذ إنني أهتم بما يفكر فيه الناس. كنت أحتاج إلى إجراء دراسة حول الظواهر النفسية، وكان ذلك ذريعة أيضاً لتكريس وقت لأمر طالما تقت إلى القيام به. وهكذا كان بحثي أشمل،ولم يتوقف عندما أُنجز الفيلم. كان ذلك اهتماماً بالسحرة والعرّافين والمشعوذين، وهو اهتمام بدأ

عندما كنت طفلاً في ريميني، واستمر طيلة حياتي كلها.

أظن أن هناك أناساً ((حسَّاسين)) يستطيعون أن يدركوا، وأن يتواصلوا أيضاً مع أبعاد خارج نطاق الحواس المعروفة. وأنا لست واحداً منهم، ولا أعتقد ذلك مع أنني عشت تجارب وتخيلت أشياء غير عادية. كنت قبل أن أنام أقلب السرير رأساً على عقب في خيالي، مثلما كان يفعل ليتل نيمو في القصص المصورة، وكنت أضطر إلى التمسك بالسرير خوفاً من السقوط على السقف. وكنت أستطيع أن أجعل الغرفة تبدو وكأنها تغزل في زوبعة. وحين كنت أتخيل ذلك كنت أخشى ألا يتوقف، ومع ذلك لم أستطع مقاومة إغراء تكرار المحاولة.

لم أخبر أحداً بذلك. خشيت أن يظن الناس أني جننت. لقد رأيت وأنا صبي في ريميني وجامبيتولا ما حدث لأطفال مصابين بأمراض نفسية رفضوا أن يُحجر عليهم في أحد الأمكنة. كنت لا أجرؤ على سؤال الأطفال الآخرين إن كانوا عاشوا تجارب مماثلة. إن الصغار يمكن أن يكونوا أقسى من الكبار. ولم أكن لأقبل أن يرى أحدهم الإمبراطور فيلليني بلا ملابس.

إن مواجهة أشياء زائفة لا تعني أنه لا توجد حقيقة في اللاحقيقة. وهذا يشبه عدم القدرة على الإيمان بدينك لأنك تعرف كاهناً أو راهبة لا يستحق أي منهما احترامك.

كان انشغالي بالمجهول الذي لا يُعلَّل سعياً إلى اكتشاف، لا لأني كنت معتقداً بأنني سأجد أجوبة، بل لأني كنت باحثاً عن أسئلة. فما يثير في الحياة هو ما لا يعلَّل.

من الأفلام التي كنت أودُّ أن أعملها فيلم يقوم على سيرة النحات بنفينوتو شيلليني Benvenuto Cellini الذاتية. فهو لم يكن شخصية خرافية فقط، بل اختبر لقاء خارقاً معجزاً رأى فيه رؤى شبحية مرعبة في مدرج روما القديم Coliseum استحضرها في الليل أحد المتصوفة. كم كان سيبدو هذا المشهد رائعاً في فيلم! وكان سيبدو مقنعاً جداً لأن شيلليني بقي متشككاً حتى حدث له ذلك.

قدّرت دخلي بعد ((جولييت والأشباح)) فبلغ، بعد حساب النفقات، نحو ١٥٠٠٠ دولار. وسوَّغت ذلك لنفسي لأني لم أكن سأكسب أي مال خلال الأعوام التالية من أجل تطوير مشروعات جديدة. ربما لم يكن تقديري صحيحاً، غير أن الحكم التالي بأن الضرائب المستحقة عليَّ مقدارها ٢٠٠٠٠٠دولار كان حكماً جائراً للغاية أظهرني كالمجرم. أظن أن نجاح أفلامي في السنوات الفائتة قد جعلني أبدو للعالم ولجامع الضرائب في روما من أصحاب الثروات. لقد اختلطت الوفرة والسرف في بعض إنتاجي بحياتي الشخصية. ففي ((جولييت والأشباح)) ظن الناس أن منزل الغنيّ في الفيلم كان منزلنا. حاولت استخدام منزلنا ولكنه لم يكن وافياً بالغرض، ولم يلاحظ أحد أن استخدام منزل أفضل كان أمراً بالغ الأهمية. كان أيسر عليَّ اعتبار المنزل أقل استحقاقاتي من أن أقرَّ بأني وضعت كل إمكاناتي من أجل امتلاك منزل، وأني كافحت أعواماً لبلوغ هذه الغاية، وأننا عشنا أعواماً مع عمة جيوليتا. لقد خمّنت الصحف أني قد أودعت الملايين في مصارف سويسرا، والصحف يمكنها ألا تذكر اسم المصادر التي تستقي منها المعلومات، وتلفّق اتهامات غير مسؤولة. لا سبيل إلى إثبات أنك لا تملك حساباً في سويسرا، وسبب ذلك هو أن كثيراً من الناس يسرهُّم إخفاقك. إن ساقيْ الشائعة أطول من ساقيْ الحقيقة.

تُفرض الضرائب من أجل معاقبة أولئك الذين يجمعون كل أموالهم في سنة واحدة، ثم لا يجمعون أي مال في السنوات الأخرى، لأن عليهم الإعداد للأعمال القادمة، وبعد ذلك بيعها لمنتجي الأموال على نحو ما. وهذا نظام غير عادل أبداً بالنسبة إلى الفنان الذي قد لا يحرز نجاحاً اقتصادياً إلا في فترات متباعدة، وقد لا يحرز هذا النجاح إلا مرة في حياته. لم أعرف لمن أقدم احتجاجي.

كانت احتجاجاتي عديمة الجدوى، وعوقبت عقاباً جائراً، وعوقبت جيوليتا أيضاً. كانت تفخر بالشقة الأولى التي امتلكناها، ثم أُرغمنا على بيعها، وانتقلنا إلى شقة أصغر في جادة مارجوتا. كانت تجربة مخزية شارَكنا فيها العالم. رفضت جيوليتا أن تخرج. وكتبت الصحف والمجلات قصة تهرب فيلليني من دفع الضريبة، وكُتبت القصة في بلدان أخرى بما فيها أمريكا . أمريكا خاصة. ولم أرغب أنا في الخروج من الشقة أيضاً، ولكني اضطررت، إذ كان عليَّ أن أنفذ فيلمي التالي. وعلمت أن عليَّ أن أخرج إلى الناس رأساً، وأواجه النكات البذيئة، وعبارات التعاطف، وإلا فاتني القيام بذلك. كان ينبغي أن أتصرف تصرف من نالوا منه مالياً، وألا أظهر ذليلاً. إن بعض مشاهير السينما الإيطالية قد وجدوا، تلافياً لمثل هذا الوضع، أن المَخرج هو التخلّي عن المواطنة الإيطالية وعدم دفع ضرائب على الإطلاق. وكان هذا حسناً جداً، أما أنا فما كان يمكن أن أفعل ذلك مطلقاً... مطلقاً.

أنا إيطالي. أنا مواطن روما، أو أني إنسان بلا وطن. لم تضطهدني إيطاليا، بل واحد أو أكثر من العاملين المستائين مني في دائرة الضرائب. لعلهم لم يعجبوا بأفلامي. فقالوا: دعونا ننل من فيلليني! حسناً! لقد فعلوا ما أرادوا.

كان فيلم ((رحلة ج.ماستورنا)) هو مشروعي التالي. لقد تمنيت زمناً طويلاً أن أقدر على صناعة هذا الفيلم. وهو الفيلم المعروف بأنه لم يتحقق.

خطرت لي الفكرة أول مرة نحو عام ١٩٦٤ في طائرة وهي توشك أن تهبط بنا. كان الفصل شتاء في نيويورك، ورأيت رؤيا مفاجئة عن تحطمنا على الثلوج. ومن حسن الحظ أنها كانت مجرد رؤيا، وهبطنا من غير أن يحدث لنا شيء.

في أواخر عام ١٩٦٥ أرسلت إلى دينو لورنتيس مخططاً عملته لفيلم جديد، الشخصية الأولى فيه عازف الفيولنشيلو Violincello ج.ماستورنا. يسافر هذا العازف بالطائرة لأداء حفلة موسيقية، وفي أثناء الرحلة تواجه الطائرة عاصفة ثلجية وتضطر إلى هبوط طارئ. تهبط الطائرة سالمة قرب كاتيدرائية قوطية أوحت بها كاتيدرائية كولونيا التي أصرَّ توليو بنيللي على أن يريني إياها ذات مرة. يسافر ماستورنا بالقطار، ويختار ما يظهر كأنه مدينة ألمانية . مستوحاة من كولونيا أيضاً . حتى يصل إلى فندق على الطريق العام. وفي الفندق حانة، وفي الشارع تجري أحداث غريبة ومهرجان قوطي. يشعر ماستورنا بالضياع وسط الحشد. ولا يستطيع أن يقرأ اللافتات لأنها مكتوبة بلغة غريبة. يصل إلى محطة القطار، فيجد القطارات تضاهي في حجمها المباني، فهي إمَّا قد تضخمت وإما أنه قد انكمش. ثم يرى ماستورنا صديقاً له، فيشعر بالسعادة برهة من الزمن، ولكنه يتذكر أن الصديق الذي رآه حياً كان قد مات منذ بضع سنوات. ويخطر له أن الطائرة ربما تحطمت. هل هو ميت؟

وحين تقبَّل فكرة موته، زايله الخوف، كما يتوقع أن يحصل. تبدد كل شيء، فلا صراع ولا توتر ولا كروب ولا ألغاز بعد الآن. يشعر بارتياح، فالأسوأ قد انتهى، وما كان ذلك بالأمر السيئ جداً.

يكتشف ماستورنا كوناً بديلاً كالذي تصوره قصص الخيال العلمي. ويستطيع أن يرى ثانية ليس فقط أبويه وجدَّته، بل أن يلتقي جدَّه الذي لم يعرفه، وأبوي جدّه اللذين ماتا قبل أن يولد بزمن طويل. وفي هذا اللقاء يتعلق ماستورنا بهم تعلقاً شديداً.

ويزور في الخفاء زوجته لويزا.

إن إعطاءها الاسم ذاته الذي لزوجة جيودو في ((ثمانية ونصف)) لا يرجع إلى كسلي عن التفكير في اسم آخر، بل إلى طريقة تفكيري في الشخصية، وهي طريقة أسهل وأكثر طبيعية.

يجد ماستورنا لويزا سعيدة مع رجل جديد، وتبدو أنها قد نسيت تماماً فقدانها إياه. وحين يراهما في السرير معاً لا يصدمه ذلك. إنه لا يبالي بتاتاً، ولكن ما يصدمه هو لا مبالاته.

إن العامل المهم الذي حال دون صناعة الفيلم كان مرضي في عام ١٩٦٦. وربما مرضت لأنني تخوفت من المهمة، أو شعرت بأنني لست أهلاً لها. أُعِدَّت المواقع، واستُؤجرت الناس، وأُنفقت الأموال، ولكني كنت عاجزاً عن متابعة العمل. عانيت وهناً عصبياً حاداً ومتفاقماً لا بسبب حاجتي إلى تجاوز ما فعلته سابقاً فقط، بل بسبب المجادلات العادية، والموهنة دائماً، مع المنتجين. خطر لي أن امتناع تنفيذ الفيلم عليَّ ربما كان يقتلني. ومهما كان السبب، فقد ألفيت نفسي في المشفى في مطلع عام ١٩٦٧، وكنت على قناعة بأن مرضي مميت.

بدأت أشعر بالمرض في شقتنا الواقعة في مارجوتا. كنت وحدي، إذ كانت جيوليتا خارج البيت. أتذكر أن حالتي كانت من السوء بحيث وضعت ورقة على الباب أحذر فيها جيوليتا من الدخول. فرغم تعاستي البالغة كنت عقلانياً جداً بحيث فكرت فيما كان سينتابها من ذعر ورعب وحزن لو دخلت وحدها ووجدتني جثة هامدة. لم أستطع أن أوفر عليها كثيراً من الأشياء، غير أن هذا الشيء كان بالإمكان إعفاؤها منه. تخيلتها حين تعثر عليَّ ميتاً. كان صعباً أن تستعيد عافيتها لو شاهدتني على تلك الصورة. كنت دائماً أفكر فيها كعصفورة صغيرة، رقيقة، غير مهيأة مطلقاً لمواجهة مشقّات هذا العالم، ومع ذلك كانت، من نواحٍ عديدة، قوية، وقادرة على النجاة من برد الشتاء.

وأنا في المشفى أيقنت حقاً أنني كنت أحتضر. كنت أشعر بآلام شديدة في صدري، والأسوأ من ذلك هو أني فقدت أحلامي وخيالاتي. لم يبقَ إلا رعب الواقع.

حاولت الانتقال بالخيال إلى مكان آخر أكثر ملاءمة لي، إلا أن الواقع كان قويّاً جداً. وخوفي الذي تمنيت التخلص منه أحكم قبضته الشاملة على عقلي. عرفت أني غير مستعد للموت. هناك أفلام كثيرة كان عليّ أن أصنعها. حاولت أن أصنع واحداً في ذهني على نحو متقطع. لم أكن قادراً حتى في أحسن الأوقات على أن أتصور مجمل فيلم من أفلامي كما سيكون في آخر الأمر قبل الشروع في التصوير. وفي هذه المرة، عجزت حتى عن إبداع جزء من فيلم، عجزت حتى عن تسلية نفسي. وبما أني كنت محروماً من ملذاتي وأحلام يقظتي، شعرت أني عارٍ ومكشوف ووحيد. ولما أخذت أتلقى رسائل عاطفية وزيارات أيضاً من أناس كانوا

ساخطين عليَّ وأنا معافى، أيقنت أكثر أن النهاية قد دنت.

إن الإقامة في المشفى تحوّلك إلى مرتبة شيء من الأشياء، ليس بالنسبة إليك طبعاً، بل بالنسبة إلى الآخرين. فهم يتحدثون عنك مستخدمين ضمير الغائب وأنت حاضر.

ومهما يزرك زائرون وأنت مريض، ومهما يهتم بك مهتمون، تظل وحيداً. إنه الوقت الذي ترغم فيه على أن تكشف إن كنت رفيقاً جيداً أم لا.

إن رتابة الأيام المديدة معذبة. ومع ذلك فالضجر هو ما ترجوه، ولسوف يأتيك بالضجر يوم آخر. وما تخاف منه فيه كثير من الدراما. تستحوذ على عقلك أفكار الموت، موتك أنت، لا موت شخصية في أحد أفلامك، ولا تتمكن من السيطرة على أفكارك تلك. تغدو ضحية عقلك. إن أحداً لا يستطيع أن يعذبنا مثلما يمكن أن نعذب أنفسنا.

الأمر الرهيب هو عدم تشخُّص المرض. والأصحاء لا يعرفون ما يفعلون إن حضروا. إنهم يجلبون الفواكه والبسكويت، ويرسلون من الورد ما يملأ الغرفة حتى لا تستطيع أن تتنفس. ومن سوف يسقي كل ذلك الورد؟

لما كنت في المشفى جلبوا بالونات لرجل مصاب بنوبة قلبية شديدة. بقيت الصورة في خيالي. كان مستلقياً هناك، وكان من الصعب التأكد إن كان يتساءل عن سبب إحضار البالونات، أو إن كان يعرف أنهم قد جلبوها. وما فعلوا ذلك إلا لأنهم لم يعرفوا ما يفعلون، وشعروا بالحاجة إلى فعل ما. وعلى الطريق التقوا بائع بالونات.

حين تبلغ برزخاً بين الأفلام والواقع لم تنقل إليه بالطائرة بل بالحقنة، تبدو لك الراهبات اللواتي يخدمنك مثل أشباح سود في الليل، بل مثل القتلة، أو الخفافيش التي تأتي من أجل دمك في أسوأ الأحوال، أو من أجل عيّنة من بولك في أحسنه. تخيلت عينة من البول تجرُّها في جالونات مجموعات من العمال. إن عالم المرء يغدو مبسّطاً، وأفقه يضيق. تقلّ أهمية العالم الكبير قياساً إلى جدران غرفتك، وتقلّ أيضاً اهتماماتك في عالمك الذابل. وفجأة تتحول إلى مبرر لمناسبة اجتماعية كبيرة يجتمع فيها معارفك بابتهاجهم القلق المتكلف بغية إلقاء النظرة الأخيرة عليك. وتفهم من نظراتهم أن سيئاتك ممحوة. والفواكه المتدفقة القابلة للفساد تفسد، شأن الورود التي تذوي وتموت. وترى مستقبلك في مرأى الورود المحتضرة.

رأيت في عين الخيال موكب أفلام هاربة رغبت في تنفيذها ولكن لم أفعل. ولدت في خيالي فجأة، ولدت مكتملة بلا صراع. وبدت كاملة وأفضل من أي شيء عملته. كان كل شيء فيها ضخماً، وذا أبعاد ملحمية، وألوان رائعة. كانت مثل الأحلام التي تشعر أنها دامت طويلاً،في حين لم تدم إلا بضع دقائق في الحقيقة.

تمنيت أن أستعيد عافيتي لأعمل كل ما قد نويت أن أعمله وأكثر. ولكن حالما استعدتها سمحت لكل شؤون العيش الدنيوية أن تتدخل.

لا يهدأ بالك ثانية أبداً بعد دخولك مشفى لمرض خطير، أو لحالة أزمة. هناك ترغم على مواجهة فنائك، وتصبح أكثر خشية من الموت، وأقل خشية منه في آن معاً، ولكنك تتغير. إن للحياة قيمة أعظم، غير أنك تفقد

روح البهجة. لا شك في أن المرض الخطير قد ينتزع منك بالفعل بعض الخوف من الموت، وذلك لأن الموت يمثل المجهول المخيف، وحين تقرب منه ذلك القرب لا يبقى غريباً تماماً.

لقد بيّنت لي مناوشتي القصيرة مع الموت شيئاً واحداً هو شدة رغبتي في أن أعيش.

١١

قصص مصورة ومهرجون وروائع أدبية

إن ظروف العجز قد تكون عظيمة الفائدة، فعدم امتلاك كل شيء يوسع آفاق الإبداع والتخيل، وهذان يطلقان إمكاناتك كإنسان أكثر مما يطلقان إمكاناتك كمدير ميزانية. لم أحسد الأمريكيين قط على مواردهم، لأن ما لم نمتلكه هو الذي حفز إبداعنا.

أتذكر في هذا الصدد مسرح الدمى الذي مُنح لي وأنا صبي. لقد بدا لي من أكثر الهدايا التي لا تصدق في العالم، وأروع مسرح للدمى. كان يمكن بالطبع أن يكون أغلى، وأن يكون مكتملاً – مع مجموعة من الدمى الرائعة الأزياء – ومن ثم أتوقف هناك، وأبتكر قصصاً تناسب تلك الشخصيات ليس غير. وبدلاً من ذلك، اضطررت إلى تصميم أزياء خاصة بي، وتُركت لي حرية خلق تلك الشخصيات التي وافقت خيالي. ولما تعلمت صناعة أزياء الدمى هذه علمت أنني أملك موهبة فنية غضة. لم يكن عندي العدد الكافي من الدمى لتمثيل ما عندي من القصص لها، لذلك تعلمت كيف أصنع مزيداً من الدمى. ومن وجوه الدمى، أدركت أهمية الوجوه التي أدمجتها في أفلامي فيما بعد.

لقد سكنت مع الدمى في عالم خاص وكلي، عالم لا يملكه سوانا، ولا حدود له إلا حدود الخيال.

إن جانباً من عالم الخيال قد جاء من القراءة. أحببت القصص الشعبية المصورة أيام الشباب من مثل ((تنشئة أب)) و((القطة فيلكس))، ولكني قرأت كتباً أيضاً. ومن الكتب المفضلة عندي كان كتاب((ساتيركون)) Satyrcon للنبيل تايتوس بترونيوس Titus Petronius الذي عاصر نيرون. وهذا الكتاب لم يصل إلينا كاملاً، لذلك فإن بعض القصص فيه بلا نهايات، وبعضها بلا بدايات، وبعضها لم يبقَ منه إلا منتصفه، ولم يزدني ذلك كله إلا فضولاً واهتماماً.

لقد فتنني المفقود من القصص أكثر من الموجود. كانت الأجزاء المتبقية من القصص تدفع خيالي إلى التحليق.

تصورت أحفادنا في عام ٤٠٠٠ يعثرون على قبو مطمور يحتوي على فيلم من أفلام القرن العشرين مفقود منذ زمن طويل، وعلى معدّات عرضه. يعرب أحد علماء الآثار عن أسفه عند معاينة ما يدعى ((ساتيركون فيلليني))، ويقول: يبدو أن الفيلم بلا بداية ولا وسط ولا نهاية. وهذا أمر غريب جداً. أي رجل كان فيلليني هذا؟ ربما كان مجنوناً.

حين تختار موضوعاً مثل ((ساتيركون)) لفيلم، تكون كمن يكتب قصصاً علمية متخيلة. فبدلاً من أن يسلط الفيلم الضوء على المستقبل يسلطه على الماضي. إن الزمن الغابر لا يقل غرابة عن المستقبل المجهول.

كانت الفائدة عظيمة من صناعة أفلام تاريخية أو خرافات لا تمت بصلة إلا إلى الخيال. فلقد أتاح لي ذلك استكشاف عوالم متخيلة من غير أن أتقيد بالحاضر، وألتزم قواعده. إن تصوير أحداث الحاضر يحول دون

تحويل الجو، ومكان الحدث وزمانه، والأزياء، وأنماط السلوك، إضافة إلى وجوه الممثلين. أنا لا أهتم بالحبكة والواقع إلا بقدر ما يخدمان المخيلة. غير أن الواقع، أو وهم الواقع بالأحرى، ضروري للمخيلة، ولولا ذلك لما استطاع المشاهد أن يتعاطف أو يتقمص.

أُظهر في فيلم ((ساتيركون)) زمناً قصيّاً جداً عن زمننا بحيث يصعب علينا أن نتخيله، ومع أن الحياة في روما القديمة هي تراثنا، فإن من المستحيل أن نعرف كيف كانت تلك الحياة في الواقع. كنت وأنا صبي أملأ الفراغات في ((ساتيركون)) بقصصي الخاصة. ولما دخلت المشفى، عاودت قراءة بترونيوس، فأتاحت لي الفرار من الوسط الرتيب الكئيب الذي كنت فيه، وأتاحت لي مزيداً من التأمل. كنت مثل عالم آثار يجمع أجزاء إناء زهرٍ قديم، ويحاول أن يخمن أشكال الأجزاء المفقودة. إن روما نفسها تشبه إناء زهر قديم مكسَّر ما انفك يُرمَّم حتى يبقى ملتئماً، إلا أن أسرارها التليدة تظل محتفظة بإشاراتها الخفية. إنني أرتعش عندما أفكر في أديم مدينتي، وفي المطمور تحت أقدامي.

لقد كتب بترونيوس عن أهل زمانه بلغة يمكن أن نفهمها الآن، وأردت أنا أن أستعيد قطع الفسيفساء التي سقطت وضاعت. وما ضاع هو الذي راقني، لأنه أتاح لي فرصة ملْئه باستخدام خيالي، ومكنني بالفعل أن أصبح جزءاً من القصة، ومن الرحيل إلى ذلك الزمن والعيش فيه. كان ذلك يشبه التأمل في الحياة على المريخ بالتعاون مع أحد سكانه، وهكذا أشبع ((ساتيركون)) بعض رغبتي في صناعة فيلم علمي متخيل. وجعلني أيضاً تواقاً إلى صناعة فيلم آخر ذات يوم.

وارتأيت آنذاك أن أبقى أميناً للمعايير الأدبية في المقطع الذي وصل إلينا سليماً تقريباً وهو ((وليمة تريمالشيو)). والمقارنة بين فيلليني وبترونيوس سيجريها الدارسون في جميع أنحاء العالم. فكونك خيالياً قد يكون خطأً جسيماً في نظر النقاد أكثر من كونك مبتذلاً جداً. أنا لا أعمل إلا لأرضي نفسي وأشارك أحلامي، لذلك فإن أحسن ما أصنع هو أن أغلق الباب في وجه النقاد.

إن كثيراً من الأوضاع في فيلم ((ساتيركون)) مماثلة للحاضر. فالمسكن الذي ينهار لا يختلف كثيراً عن المسكن في ((وكالة زواج))، والشخصيات الرئيسية لا تختلف أيضاً اختلافاً مهماً عن الشخصيات في ((المتسكعون)). شبان يحاولون إطالة مراهقتهم إلى أمد غير محدود، وأسرهم ميالة وقادرة على تلبية رغباتهم. إن أولئك الأولاد لا يريدون أن يكبروا ويكرهوا على تحمل مسؤولية البالغين. والأهل أحياناً لا يرغبون في التخلي عن أولادهم، لذلك يواصلون تقديم العون لهم كأطفال. فأن يكبر الأطفال معناه أن الأهل قد كبروا أيضاً.

وبسبب تصوير الفيلم الصريح والمحايد للوطية، التقط بعض الصحفيين هذه الفكرة المغرية، وهي أنني لوطي، أو على الأقل مخنث، تماماً كما سارعوا إلى الاعتقاد عند عرض ((الحياة الحلوة))، أني أعيش تلك العيشة الباذخة بالفعل. إن من عرفني يعلم أنني لا أعيش في دنيا المشاهير والأثرياء، وأن جادة فنيتو ليست جادتي. ولقد آثرت إعادة بنائها الباهظة التكاليف في شنيشيتا على محاولة التحكم فيها من أجل فيلم. إن احتساء القهوة أحياناً في مقهى دوني Doney قرب فندق إكسلسوار Excellsoir لا يشكل خيانة للتكامل، كما لمّح بعضهم. كان ذلك مهماً جداً للمراقبة. يجب إبعاد حتى الخيال عن رصد واقع الحياة. أنت

لا تحتاج إلى أن تكون شيئاً ما حتى تتخيل الشخصيات. فإذا ما كتبتُ عن أعمى، فلا يترتب عليّ أن أكون أعمى حتى أصوّره. فأنا لا أحتاج إلا إلى إغماض عينيَّ حتى أشعر بالضياع والعجز. وإذا أردت تصوير مجنون، كما في ((أصوات القمر))، فلا يلزمني أن أكون مجنوناً، مع أن ذلك قد يكون مفيداً للمهنة، إضافة إلى أن بعضهم قد أشار إلى أني كذلك أيضاً.

يتعــــذر علينـــــا تخيّـــــل الحيـــــاة فـــــي زمـــــن ((ســـــاتيركون)). لـــــم يكـــــن البنســـــلين ولا المضادات الحيوية موجودة في ذلك الزمن، والجراحة كانت تُجرى بلا مخدّر. وكانت مدة سبعة وعشرين عاماً تعتبر حداً أقصى للحياة. ونحن نعتقد أننا في هذه السن لا نكاد نكون قد بدأنا الحياة. وما يعدُّ شباباً الآن كان آنذاك يعدّ منتصف العمر، بل شيخوخة. كانت الخرافة مسيطرة، مثلها مثل الطب البدائي. لذلك حين يتجشأ تريمالشيو بعد الوليمة يتطير الحاضرون. ويمكننا أن نلتفت إلى ذلك الزمن من ذروة معرفتنا المتأخرة، ولكن ربما يكون لدينا مفسرون لتجشئنا.

إن التدرب المبتذل على جنازة تريمالشيو ليس مختلفاً كثيراً عما يمكن أن يقع في أيامنا. وماذا عن الجن؟ يقول الناس: إننا غلونا كثيراً في معالجة الجنس في أفلامنا هذه الأيام. فلننظر إلى أريستوفان في القرن الخامس قبل الميلاد. كان الممثلون يتخذون قضباناً إضافية تتدلّى إلى الأرض كجزء من أزيائهم، واستمر هذا التقليد حتى الفترة الرومانية. لقد اعتبرتُ ذلك أمراً مسليّاً جداً، مع أني كنت متأكداً أني لو استخدمته، لصدم كثيراً من الناس، كما أن أمي لن تقدر مرة أخرى على مواجهة صديقاتها في ريميني.

يظهر بترونيوس نفسه في فيلم ((ساتيركون)). إنه النبيل الثري الذي ينتحر مع زوجته بعد تحرير أقنانه. والممثلة التي تؤدي دور زوجته هي لوشيا روزي Lucia Rose، النجمة الجميلة في أفلام أنطونيوي المبكرة. لما رأيتها أول مرة في تلك الأفلام، همت بها حباً، كما هام بها كثيرون. لكنها هجرتنا وتزوجت مصارع الثيران الإسباني لويس ميغويل دومننجوين. وكان ذلك خطأ فادحاً، إذ كفَّت عن التمثيل، وبعد بضع سنوات، فرَّق الطلاق بينها وبين مصارع الثيران.

فكرت في إسقاط سلسلة المشاهد التي تظهر فيها الأرملة الجميلة. إنها شديدة الجزع من فقدان زوجها، وتريد أن تموت إلى جانبه. وبعد أن تتاح لها فرصة العيش مع زوج جديد، تستسلم للجندي الروماني الشاب، وتسمح له أن يغويها قرب نعش زوجها. وندرك أنها لم تكن في الحقيقة تحدُّ على زوجها، بل على نفسها. وحين تعرض جثمان زوجها في مقابل حياة عاشقها الجديد، تتحول من رومانسية متطرفة إلى براغماتية مغالية. وهذا أمر طبيعي، لأن المتطرف متطرف في كل شيء.

تأثرت في فيلم((ساتيركون)) باللوحات الجدارية. فهؤلاء الناس الذين كانوا أحياء ذات يوم ليسوا في نهاية الأمر إلا لوحات جدارية متفتتة.

أنا لست مهتماً بتاريخ الإنسان بقدر اهتمامي بتاريخ مخيلته. وأميل إلى اعتبار نفسي قصاصاً، أو، بعبارة أبسط، أحب اختراع القصص. إن تراث الكهوف وتايتوس بترونيوس والشعراء الجوّالين وشارل بيرو Charles Perrault وهانز كريستيان أندرسون، إن تراث هؤلاء هو الذي أودّ أن أنتمي إليه بأفلامي التي لا تندرج في الفن

القصصي ولا تنفصل عنه، فهي تقارب السيرة الذاتية، وحكايات نماذج أصلية مفعمة بالحياة، ورواياتها فيها بعض الإلهام. هذا ما أحاول أن أعمله، فأخفق أحياناً وأنجح أحياناً، ولكن قلما أرغب في رؤية فيلمي المنتهي، لأني لا أعتقد أن باستطاعتي أن أنقل كل ما أشعر به إلى الشاشة. وإذا ما قدّر لي أن أرى ما يخيب الأمل، فلربما منعني ذلك من تكرار المحاولة من كل قلبي، ولا يستحق العناء إلا ما تصنعه من كل قلبك.

كان احترافي الإخراج، وصناعة فيلم ((المهرجون)) فرصتي للعيش في سبيل الآخرين.

كنت دائم الانجذاب إلى الملهاة، ولكن لا أعرف لماذا نضحك. ولطالما فكرت في ذلك، وتوصلت إلى أن الضحك تحرير للتوترات المستفحلة فينا بسبب النظام الاجتماعي القمعي المنافي للمنطق. ثم شاهدت قرداً يضحك في حديقة حيوان، وأظن أنه كان يضحك على نظريتي. ومن الواضح أن القرود ميالة إلى الفكاهة.

وأنا الآن أميل إلى الاعتقاد بأننا نضحك لأسباب غير صحيحة. إن بعض الفكاهة فينا ساديّ قليلاً. وأكثر مرةٍ سمعت فيها الجمهور يضحك كانت في نهاية فيلم من أفلام لوريل وهاردي. كان العصر الوسيط هو زمان الفيلم ومكانه. وفي غرفة التعذيب التي أُخذا إليها، وضع السمين على مخلعة والنحيل في مكبس. وابتدأ التعذيب. ولما أطلق سراحهما انعكست هيئاتهما، فصار لوريل قصيراً وسميناً، وصار هاردي طويلاً ونحيفاً. لقد كُبس النحيف، ومُطَّ السمين، ثم مضيا عند نهاية الفيلم مشوّهين مثيرين للشفقة.

كل ذلك مدعاة للحزن والرثاء، ولوريل وهاردي كانا بريئين ونيتهما سليمة، ومع ذلك حدث لهما هذا الأمر الفظيع. مازلت أذكر الضحك في سينما فولجور، ولكني كنت أنا مرتبكاً، فما رأيته لم يكن مضحكاً، بل مقلقاً. وحين شاهدتهما ثانية على الشاشة في وضع سليم شعرت بارتياح.

لماذا أغرب الجمهور في الضحك؟ ألأن ما حدث حدث للمثلَيْن وليس له؟ عليَّ أن أسأل ذلك القرد؟

كنت أعتقد وأنا صبي أن من أعظم ما يمكن أن يطمح إليه أي واحد هو أن يكون مهرجاً. وكنت أعرف أن ذلك بعيد المنال بالنسبة لي لأنني كنت خجولاً جداً. وخجلي كان خفيّاً لا يظهر للناس. وأعتقد أنه كان وعياً ذاتياً مبالغاً فيه، وهذا نوع من الأنانية أعزوه إلى فقدان الثقة بالنفس، ولاسيما فيما يخص المظهر. وأغرب ما في الأمر هو أنني لم أدرك إلا في وقت متأخر جداً أن الناس عامة كانوا يرونني شخصاً جذاباً. وألا أدرك ذلك في حينه أمر سيىء، إذ كان يمكن أن أتمتع به. أنا لا أخجل أبداً خلال الإخراج، أما في باقي الأوقات فقد كنت أشعر دوماً وكأن أنفي عليه بثْرة.

لما بدأت العمل في فيلم ((المهرجون)) تساءلت: هل يمكن أن يضحك المهرجون الناس في هذه الأيام؟ هل تغير الناس؟ أتذكر ضحكهم على أشياء بسيطة في طفولتي. إن أشياء كثيرة، من مثل بلهاء القرية،قد أضحكتنا،ولكنها لا تصح اليوم موضوعاً للسخرية، على حين تبدو مضحكة للغاية أشياء أخرى أخذناها مأخذ الجد. لم يجرؤ أحد على أن يضحك على الضابط الفاشي الذي يجرجر معطفه على الأرض مزهواً كما صوّرته في ((المهرجون)).

أنت لا تستطيع أن ترى وجه الطفل في هذا الفيلم لأن الطفل في داخلي. لقد استلهمت ليتل نيمو

استلهاماً. إن وجهة نظر الطفل تشبه وجهة نظر ليتل نيمو. وفي أثناء التصوير، احتفظت بكتاب وينسور ماكي قريباً من سريري. ولما درست اللاتينية في المدرسة، دهشت حين علمت أن لفظة نيمو تعني: لا أحد.

ومن بين المهرجين القدامى الذين قابلتهم من أجل الفيلم، وجدت أن بعضهم يسرّه أن يتذكر ما كان قادراً على القيام به، في حين كان آخرون لا يسرّهم تذكر ما فقدوه.

حينما يهرب المهرج من منزل المُسنّين، يصبح شخصية أتماهى معها كثيراً. لقد مات من الضحك، ولو قُيّض لي أن أختار لاخترت ذلك. يطيب لي أن أموت من الضحك على المهرجين في السيرك.

وأدهشني ألا يعجب ما فعلت بعض المهرجين، لأنهم رأوا ما اعتبرته واقعيتي نظرة متشائمة تتنبأ بانحطاط السيرك والمهرج معاً. كانوا على حق، إلا أني لم أكن أتنبأ بذلك، بل كنت أعتقد أن ذلك الانحطاط قد حدث، أنا الذي كنت أكثر الناس تعاطفاً في العالم مع السيرك والمهرج. وهذا يظهر أنك لا تعرف أبداً نوع الاستجابة التي سوف تحدثها في شخص آخر.

في فيلم ((روما)) أردت أن أوضح فكرة هي أن روما القديمة راقدة تحت روما الحديثة، وقريبة منها جداً. وهذه الفكرة لا تفارقني، وهي تثيرني. تصور نفسك في زحمة سير عند المدرج القديم. إن روما هي أروع موقع للسينما في العالم.

إن أي حفر في روما يتحول على الأرجح إلى تنقيب أثري. وفي أثناء حفر أنفاق للمشاة عثروا بالفعل على بقايا من الماضي أوقفتِ العمل، وحاول علماء الآثار المحافظة على ما استطاعوا المحافظة عليه. وبالطبع لم يعثر على شيء محفوظ تماماً مثل أهل البيت الذين كشف عنهم فيلم ((روما)). لقد أوحى لي حلم بالفيلم، كما هي الحال مع العديد من أفلامي.

حلمت أني مسجون في زنزانة منخفضة تحت روما. سمعت أصواتاً غريبة تخترق الجدران قائلة: نحن أهل روما القدماء ما زلنا هنا.

ولما استيقظت تذكرت فيلماً من أفلام هوليود رأيته وأنا صغير، والفيلم مأخوذ عن رواية للكاتب هـ.رايدر هاجارد. تأثرت بالفيلم جداً، وقرأت الرواية. وفكرت في عملية حفظ مماثلة قد تكون وقعت في أحد الأمكنة تحت روما. ربما أُغلق إغلاقاً محكماً على منزل أسرة، وبقي في حالة سليمة تماماً طيلة قرون. وحتى المكتشفات التي صمدت للزمن تبدو نائية عنا جداً بحيث يصعب أن نتخيل كيف بدت للناس في تلك الأزمان. ومن الصعب تماماً عليّ أن أضع نفسي في المنعطف الذي مرّت به روما أمي.

تصورت أنني أمشي في منزل روماني سليم تماماً في القرن الأول للميلاد، وكأنني واحد من سكانه الأصليين. والمشكلة هي أن التآكل المؤخر قروناً ابتدأ أمام عيني اليائستين حالما فتحت الغرف المحكمة الإطباق. تفتت التماثيل واللوحات الجدارية في دقيقة تكثّفَ فيها ألفا سنة.

تراءى لي أن نفق المشاة في روما هو الخلفية المثلى. فهو ليس المكان الأكثر ملاءمة فقط، بل المكان الغامض المتجهم.

إن مشهد مسرح المنوعات الحي في فيلم ((روما)) يوضح اعتقادي بأن الجمهور هو في الغالب أكثر إثارة للاهتمام من العرض. فالعالم كله موجود في المسرح. وهذا هو شأن المسرح، فهو يستحوذ عليك تماماً بحيث تشعر عندما تغادره وكأنك تدخل عالماً غريباً، والعالم الخارجي هو العالم غير الواقعي.

في اللقطات التي تصور الحرب العالمية الثانية، يعتقد الناس في اللحظة التي كانت روما تقذف فيها بالقنابل، أنها لن تقذف بالقنابل. إن اعتقادهم لا علاقة له بالواقع.

عند نهاية الفيلم تظهر امرأة تعدو في خلفية المشهد. إنـي أتخيلها مستغيثة لأن أبناءها في البناية التي قصفت واشتعلت فيها النيران. والرجال الذين كانوا واقفين بالمكان، وبدوا متبلدين، يهبّون إلى نجدتها. لم يظهر عليهم أنهم من الذين يعيشون حياة مفيدة ومنتجة.

لقد تعودوا أكثر ما تعودوا التسكع والتحرش والتنمر، فلا حنكة لهم، ولا رجاء منهم في المستقبل. وفجأة يواجهون حالة طارئة، فيجازفون بالحياة حين يقتحمون البناية المشتعلة لينقذوا الأولاد من غير أن يترددوا لحظة. هكذا يمكن أن يتصرف شخوصي. إنهم يتصرفون من تلقاء ذواتهم كاستجابة لا تردد فيها، ويفعلون ذلك بشكل طبيعي مثلما يقفون عند منحنيات الشوارع ينظرون إلى الفتيات نظر المغرمين. لا يبدو أنهم يتصفون بالبطولة حتى يحدث ما يستدعي البطولة. فالبطل لا يمكن أن يكون بطلاً من غير لحظة مناسبة. وهو نفسه لا يعلم ماذا سيفعل. إنه يأمل فقط.

وفي أثناء ذلك، نرى الشخصيات في مقدمة المشهد لا تنسى الجنس في لحظة الأزمة. فالشخصية التي تمثّل فيلليني الصغير تخرج في الصباح الباكر من الملجأ، وتدعى إلى منزل مغنية ألمانية زوجها على الجبهة الروسية. ويبدو ذلك في تلك الظروف تصرفاً بريئاً مثل تصرف الأطفال الذين يلعبون ألعاب الكبار التي لا يفهمونها.

عندما كنت أخرج فيلم ((روما)) سألت آنا مانياني إن كانت ترغب في الظهور في لقطة مظلَّلة. كنت أعرف أنها مريضة، ولكني كنت أعرف أيضاً أنها تحب العمل. سألتني: من سيمثل معي؟ فأوضحت لها أن دورها لن يدوم أكثر من دقيقة. فأعادت السؤال: من سيمثل معي؟ لم أقبل دوراً قط من غير معرفة ذلك. فكرت على عجل وأجبتها:أنا. اعتبرت صمتها موافقة، بما أنها ما سكتت في أي وقت كانت فيه معارضة.

عند نهاية الفيلم، نلتقي في الليل خارج مدخل بيتها. كانت مانياني مخلوقة ليلية تنام من النهار شطراً، وتجوس من الليل شطراً. كانت روحاً شقيقة للقطط الجائعة الشاردة في روما تطعمها في ساعات ما قبل الفجر. وبعيداً عن الكاميرا، أضحكتُ الناس عليَّ قليلاً.

أقول في ختام دوري: هل أسألك سؤالاً؟ وتقول هي: تشاو! إذهب إلى النوم! ثم تدخل إلى منزلها.

إن لفظة الوداع التي تقولها لي هي آخر ما تلفظت به على الشاشة. لقد ماتت بعد ذلك مباشرة.

١٢
هشاشة الحياة

إن الناس الذين يعيشون في عدة بلدات ومدن وبلدان، ويتعلقون بها جميعاً، يشعرون دائماً أن بعض أنفسهم موجود في مكان آخر. أما أنا فكلي في مكان واحد هو روما. يمكن القول: إن في ريميني شيئاً مني، غير أني لا أعتقد ذلك. فلقد حملتها معي، وهي الآن ريميني التي أذكرها، مكان لن يتعرف سكانُه الآن صورتَه في خيالي. إن فيلم ((أماركورد)) Amarcord هو إمعان النظر في عالم الذاكرة.

لا أحب العودة إلى ريميني، وكلما عدت هاجمتني الأشباح. يبدأ الواقع يتصارع مع عالم الخيال، وريميني الواقعية هي التي في ذهني. كان يمكنني الذهاب إلى هناك بغية تصوير مشاهد للفيلم، ولكن ذلك لم يكن ما أردت القيام به. ماذا كنت سألقى لو قمت بالرحلة إلى المكان الواقعي مع جميع الممثلين؟ الذاكرة ليست دقيقة. لقد اكتشفت أن الحياة التي حُكي لي عنها قد أصبحت أكثر واقعية من الحياة التي عشتها بالفعل.

ولديَّ سبب عملي أيضاً لعدم إقراري بأن ((أماركورد)) ينتمي إلى أفلام السيرة الذاتية. فلو كان كذلك لتعرَّف أهل ريميني الأحياءُ أنفسَهم أو غيرَهم في شخصياتي، ولتعرفوا أيضاً ما كان غير صحيح. لقد صورت الشخصيات تصويراً مبالغاً فيه في أكثر الأحوال، فأكدت نقاط ضعفها، وهزئت بها، وأضفت إليها صفات شخصيات أخرى واقعية أو متخيلة. ثم أوجدت أوضاعاً تكون فيها الشخصيات صادقة مع ذواتها كما خلقتها، إلا أنها تفعل ما لم يفعله الناس في الواقع. كنت سألحق أذى لا ضرورة له بالناس الذين عايشوا طفولتي. وهذا شيء لم أحب أن أفعله في يوم من الأيام.

رغبت بالأصل أن تؤدي ساندرا ميلو دور غراديسكا Gradisca التي كانت المثل الأعلى للأنوثة والشهوانية الناضجتين في تلك المرحلة، ولكنها قررت أن تتقاعد. لم تكن هذي هي المرة الأولى، فلقد أقنعتها بالعودة إلى التمثيل في ((ثمانية ونصف))، إلا أني أخفقت هذه المرة، لذلك اخترت ماجالي نويل Magali Noel.

كانت ماجالي سعيدة بالعمل معي ثانية. إنها أكثر الممثلات اللواتي عرفتهن استعداداً للتعاون. كانت تفعل كل ما أطلبه منها. طلبت منها في مشهد أسقطته فيما بعد أن تعرِّي صدرها، فعرَّته من غير تردد.

اضطررت إلى حذف مشهد أثيرٍ عندها، وأظن أنها لم تغفر لي فعلتي هذه. أتمنى أن تكون قد غفرت. المشهد أمام سينما محلية ليلاً، والكاميرا تتحرك في بطء حتى تبلغ غراديسكا وهي واقفة إلى جانب إعلان عن جاري كوبر. إنها تحدِّق إليه تحديق عابدة وهي تبرد أظفارها. كان كوبر معبود النساء. وكان عليَّ أن أسقط المشهد، وإلا أصبحت غراديسكا الشخصية المركزية، والفيلم لم يكن عن غراديسكا.

عندما سألت ماجالي إن أعجبها الفيلم، عضّت على شفتيها، وحاولت بشجاعة أن تبتسم، ولكن عينيها مازالتا حمراوين من البكاء.

وخلال الأعوام الماضية كنت أتساءل من وقت إلى آخر عن مآل غراديسكا الحقيقية. كنت أتذكر تلك

النظرة على وجهها المتوهج يوم غادرت ريميني مع زوجها لتحيا حياة جديدة. كانت سعيدة للغاية باصطياد واحد أخيراً.

وذات يوم تعرفت أثناء جولة عبر إيطاليا إلى اسم المكان الذي قال لي أحدهم إن غراديسكا قد قصدته للعيش فيه. لم أتذكر اسم زوجها. لذلك اعتقدت أن فرصة العثور عليها ضعيفة، غير أن الفكرة كانت مغرية جداً.

رأيت امرأة مسنة تنشر الغسيل، فخرجت من سيارتي، وقلت لها: إني أبحث عن غراديسكا.

نظرت إلي المرأة نظرة ساخرة، وسألتني بارتياب: لماذا؟

قلت:بيننا صداقة قديمة. فقالت المرأة العجوز: أنا غراديسكا.

ولما عدت إلى ريميني عام ١٩٤٥، بُعيد الحرب العالمية الثانية، هالني ما رأيت. المنازل التي عشت فيها أزيلت، فلقد قصفت ريميني مراراً. فغاظني ذلك، وشعرت بالخجل لأنني عشت في معزل عن الحرب، ولم أشعر بها إلا قليلاً.

تنامت ريميني، وأعيد بناؤها بعد القصف، ولكن على نحو مختلف. كان مستحيلاً إعادة ما ينتمي إلى العصر الوسيط، لذلك فهي أشبه ما تكون بالمدن الأمريكية. ومع أن إعادة البناء جرت بمساعدة الولايات المتحدة، فإن الأمريكيين غير مسؤولين عن البتزا الرديئة. لقد تغيرت ريميني من غير إذن مني.

حين يصل العاهل الشرقي إلى الفندق الكبير في ((أماركورد)) يبدو قصيراً وسميناً. وتدل سمنته على الرخاء والنجاح، وعلى العيش الرغيد والبال الرخيّ. وهذا اختلاف ثقافي يوافق مقتضى الحال. ففي جزء من العالم الذي أقطنه تعتبر السمنة نقطة ضعف.

أنا أرتاح دوماً في جو الفنادق الفخمة، وخاصة الفندق الكبير في روما. ولعل ذلك يرجع إلى أن فكرتي عن الترف قد ولدت عندما كنت أختلس النظر من الخارج إلى الفندق الكبير في ريميني. إن ذلك المبنى الكبير الذي كان يقيم فيه أصحاب الثروات التي تفوق الخيال كان يبدو لي وأنا صغير مكاناً لا يُقارب. لقد بُنيت في ذهني حواجز حوله تمنعني من الاقتراب، وأكد هذه الحواجز البوّاب الذي كان يطاردني. وما كان مضطراً إلى مطاردتي في حقيقة الأمر، لأنني كنت أجبن من أن أدخل.

لا أعرف سبب افتتان طفولتي بالفندق الكبير في ريميني. لعلني كنت فأراً وعشت في فندق كبير في مكان ما في حياة سابقة، وهذا مرجّح في اعتقادي لأن الجو الجميل ينقل إليك دماً جديداً، ولأن المرء في مثل هذه الفنادق يشعر بالراحة التامة، وعدم المسؤولية. يجهّز لك سرير عالٍ تغطيه شراشف باردة ولحاف دافئ، ويقدم لك طعام شهيّ بينما تختفي الصحون المستعملة بطريقة سحرية، ثم تترك لك حرية التخيل.

أحببت دائماً أن أركب سيارة، وخاصة في روما، سواء أكنت السائق أم لا. أحب أن أرى العالم وهو يتحرك أمامي، صور المدينة كلها تتحرك أمامي مثل الأفلام. إن مراقبة الأشياء المتحركة وأنا جالس في السيارة مثيرة جداً، ولاسيما إن لم أكن أنا السائق.

ولكن ركوب سيارة في روما لا يخلو من أخطار، فالكثير من الإيطاليين يختارون سياقة السيارات ليثبتوا رجولتهم. ولعلهم يختارون هذه الطريقة لأنهم لا يستطيعون إلاها.

يوجد الآن في روما كثير من الأشياء التي يمكن أن يشاهدها المرء ويجربها. وأنا لا أشعر الآن بالحاجة إلى السفر إلى أماكن أخرى. كنت في أيام الشباب أرغب في رؤية العالم، ولكن الرغبة ماتت. فما رأيته كفاني حتى حين خيّب أملي. كان اهتمامي المبكر بالسفر اهتماماً بالسفر إلى أمريكا. ولقد سافرت إليها عدة مرات. وأطول رحلة أود القيام بها الآن تكون بالسيارة.

كنت أهوى السياقة في زمن مضى، ولما تعلمتها، وسقت السيارة أول مرة، كان ذلك من أعظم الإحساسات في حياتي. لقد أحببت السيارات، وأحببت أن أمتلك واحدة، وتمتعت بذلك. وأنا أعتقد أنني كنت سائقاً ماهراً.

وأنا صبي، كنت أتوق إلى اليوم الذي أتعلم فيه السياقة، أما امتلاك سيارة فكان يبدو بعيد المنال. كان أصحاب السيارات نادرين في ذلك الزمن، وكنت أنا لا أعرف بعد كيف سأشقّ طريقي في الحياة. كانت السيارة هي الشيء الوحيد الذي رغبت رغبة عميقة في حيازته، وقد امتلكت واحدة حالما قدرت على ذلك. وأظن أن أحلامي الأولى بالسيارات قد ولدت في سينما فولجور، وكانت السيارات التي حلمت بها أمريكية.

لقد شاهدت سيارة دوزنبيرغ أول مرة في فيلم أمريكي. لم تكن هي منيتي، ولكني ما نسيتها قط. كان يمكنها أن تجتاز أي شيء في الطريق إلا محطة الوقود. وكان يوجد سيارات باكارد Packard السياحية المكشوفة الرائعة، ورجال الشرطة يتبادلون إطلاق النارمع المهربين الراكبين فيها. وكدت لا أصدق أن بيرس أرو Pierce-Arrow موجودة حقاً، تلك السيارة المركبة أضواؤها الأمامية على حاجز الاصطدام. قال لي أحدهم: باستطاعتك رؤية سياردة بيرس أرو تمرُّ، ولكنك لا تستطيع أن تسمع لها صوتاً. وراعني ذلك في صباي ولا يزال.

أتذكر شارلي شابلن وهو يسوق سيارة رولز رويس سيلفر جوست Rolls Royce Silver Ghost في ((أضواء المدينة)). أما سيارة فورد موديل ت Model T ford، فقد كانت سيارة عظيمة للملهاة. وعندما أفكر في موديل ت أضحك لأنها ظهرت في كثير من الأفلام الكوميدية.فما إن يركب كيستون كوبس Keystone Kops، ولوريل، وهاردي،و فيلدز W.C. Fields، سيارات فورد موديل ت حتى تعرف أن شيئاً مضحكاً سوف يحدث. أتذكر واحدة منها انسحقت بين حافلتين ولكن لم يصب أحد بأذى، بل حدث ارتباك فقط. لو تأذى واحد، لما كان الحادث مضحكاً، غير أني لم أجد في ذلك ما يضحك بسبب ما أصاب تلك السيارة الرائعة.

كان ماستروياني يحب السيارات أيضاً، وجرى بيننا تنافس ودي على امتلاك أفضل سيارة دام فترة من الزمن. اشتريت جغوار Jaguar فخمة، وكان عندي شفروليه Chevrolet غطاؤها قابل للطي، وألفا روميو Alfa – Romeo. وكل سيارة امتلكتها أحدثت فيَّ رعشة. كان عندي سيارات رائعة جداً أحياناً، بحيث إن الناس كان يلمسون قبعاتهم تحية عندما أمرّ. ومن حين إلى آخر كان بعضهم ينحني إكراماً لإحدى سيارتي العجيبة. كنت أتباهى بإتقان السياقة خاصة، ولعل ذلك يرجع إلى عدم إتقاني نشاطات جسدية كثيرة بما فيها الألعاب الرياضية

كلها تقريباً.

لما سقت أول مرة، كانت سياقة السيارة داخل روما وحولها تجربة ممتعة للغاية. وكان ذلك قبل ازدحام الشوارع بالسيارات هذا الازدحام الرهيب. ما كان ترفاً ذات يوم أصبح شيئاً مضجراً. كان ثمة معتوهون يسوقون سيارات، لذلك كان ينبغي أن يكون المرء دائم اليقظة، وشديد التوتر. ويوماً بعد يوم كان المرء يضطر إلى الخروج من روما للتمتع بالسياقة. كنت أجد متعة بالتجوال عبر إيطاليا، لا من أجل رؤية الأماكن. على أني كنت أتمتع بذلك أيضاً. بل من أجل دراسة الناس وتدوين الملاحظات عن العادات والحوار.

في مطلع السبعينات كنت أسوق سيارتي ذات يوم، وشعرت أنها اصطدمت بشيء من غير أن أراه. كان ولد يركب دراجة بالاتجاه الممنوع في شارع وحيد الاتجاه. واجه بعض المصاعب، فاصطدم بسيارتي، وهذا ما أكد صحته الشهود فيما بعد.

نزلت من السيارة، فوجدت ولداً في الثالثة عشرة مستلقياً في الشارع قريباً من دراجته. توقف نبض قلبي، وكانت لحظة رهيبة، رهيبة جداً بالنسبة لي.

ومن حسن الحظ أنه هبَّ واقفاً. لم يصب بأي أذى، وحتى دراجته لم تتعطل. لقد صدمته الحادثة، ولكن ليس بقدر ما صدمتني.

توقفت السيارات، وتجمع بعض الناس، وترك الجالسون في المقهى الذي وقعت الحادثة أمامه قهوتهم تبرد من أجل الفرجة.

ثم سمعت أحد الواقفين يقول: أنظر! إنه فيلليني. كاد يقتل ولداً.

وأردت أن أقول شيئاً دفاعاً عن نفسي. لم تكن خطيئتي، ولكن الناس لا يرون أحياناً ما يحدث فعلاً، ويظنون أنهم رأوا شيئاً مختلفاً. الشهود يرون أشياء مختلفة. فكرت مرة في قصة قرأتها تتضمن محاكمة يقدم فيها الشهود جميعاً حقائق متعارضة. وبدا لي ذلك وقتئذ موضوعاً جيداً وممكناً لفيلم. ولما وقفت هناك في الشارع، تلاشى إغراء الفكرة.

مرّت حياتي كلها أمامي، ماضيها وحاضرها ومستقبلها. رأيت جيوليتا متأذية من عناوين الصحف وقصصها، متهالكة من أثر الصدمة والأسى. وتخيلت أكثر صوري الشخصية رداءة منشورة في الصحف، فالصحف تحبذ استخدام الصورة الرديئة فقط. ثم إن الناس قد يقولون: أنظروا فظاعة فيلليني! لابد أنه مذنب. من السهل العثور على صور رديئة لي، فهي دائماً كذلك تقريباً. ولكم تساءلت عن السبب! ولم التساؤل؟ هذا هو شكلي بالفعل.

رأيت نفسي في المحكمة وفي السجن. وفكرت في أسوأ الأشياء وهو توقفي عن صناعة الأفلام.

وصل رجال الشرطة. قال الولد: إنه على ما يرام، وأنه هو الذي صدمني. نظر رجال الشرطة إلى إجازة سوقي، وتحدثوا معي بضع دقائق، ثم صرفونا جميعاً.

سمعني سائح أقدم اسمي إلى رجال الشرطة.

وحين كنت أهم بالمغادرة اقترب مني وأعرب عن رغبته في شراء سيارتي هدية لزوجته في ألمانيا. لو فكرت في بيعها في أي وقت، هل كنت سأراجعه؟ فالسيارة ليست فخمة فقط، بل هي سيارة مخرج ((الحياة الحلوة)) الشهير. ومع ذلك وافقت على طلب السائح.

أجرينا ترتيبات البيع في الشارع أمام المتفرجين. حددت السعر، وتبادلنا البطاقات، غير أني لم آخذ منه شيكاً ولم أسلمه المفاتيح. كنت شديد الرغبة في بيعه السيارة في تلك اللحظة بالذات.

ولكنني فكرت في موقف جيوليتا من استلام شيك بكل ذلك المبلغ من شخص غريب.

لم تكن السيارة في أي وقت أغلى منها في تلك اللحظة. فلقد أضيفت إليها قيمة الشهرة، مثل الضريبة التي تضاف إلى القيمة. ولكن، انسجاماً مع كوني رجل أعمال أفتقر دائماً إلى البراعة، ألحت عليَّ فكرة بيع السيارة في تلك اللحظة إلحاحاً جعلني أطلب مبلغاً أقل من قيمتها بكثير. بدا الأمر وكأن سيارتي الفخمة هي التي تستحق اللوم. لقد طلبت أقل مما دفعت، بل أقل بكثير من قيمتها في السوق، وكأن السيارة فعلت ما ينبغي أن تخجل منه.

بدت عودة السيارة إلى موطنها ألمانيا عملاً صائباً. أحضر الألماني المال في اليوم التالي، وأعطيته المفاتيح، ثم لم أسق سيارة بعد ذلك مطلقاً. اعتبرت الحادثة إشارة، فلم ألمس مقود سيارة مرة أخرى.

كنت أحسن استخدام الدراجة، ولذلك استخدمتها في فريجيني. لم يتفهم أحد سبب عزوفي عن سوق السيارات. قال بعضهم: إنني مؤمن بالخرافات. وبعد حين نسي الناس ذلك، وافترضوا أنني لم أتعلم السياقة قط. إن في روما أناساً لم يتعلموا السياقة في حياتهم أكثر مما في الولايات المتحدة، بعضهم ترعرع خلال الحرب ولم يستطع شراء سيارة، وبعضهم لم يكن محتاجاً إلى سوق سيارة في مدينة مثل روما. وأظن أن الوضع نفسه قائم في نيويورك حيث يسهل الانتقال من مكان إلى آخر من غير أن تواجه متاعب اقتناء سيارة وإيقافها. أنت لا تضطر إلى الاحتراس من لصوص السيارات إذا كنت لا تملك واحدة يمكن أن يسرقوها. لقد أدركت أن ما أتمتع به هو ركوب السيارة وليس سوقها.

أحب أن يبقى ذهني حراً. وكلما تقدمت بي السن، صار ذهني يهيم أكثر. ولا أحب أن أضطر إلى التركيز على السياقة. يمكنني أن أعيش في عالم خيالي حيث لا توجد زحمات سير.

عندما لا أسوق سيارة، أستطيع التحدث مع صديق في المقعد الخلفي. وإذا كنت وحيداً أجلس إلى جانب السائق. أجد متعة في سيارات الأجرة، فهي ترفي المفضل. وسائقو سيارات الأجرة ممتعون، أتعلم منهم كثيراً، ويقولون لي كيف أصنع أفلاماً.

أجد دوماً من يقلّني. وإذا فاجأني المطر، ولم أعثر على سيارة أجرة ولا على باص، أقف في منتصف الشارع، وأنظر إلى أي شخص في سيارة يبدو لطيفاً، وحين يراني أتظاهر بأني أعرفه. وأنا لا أفعل ذلك إلا نادراً. إنهم يتعرفونني في أكثر الأحوال. وحين يقف سائق لي، أتظاهر بأني ارتكبت خطأ، ولكني أحرص أولاً على تقديم نفسي تقديماً واضحاً، ويتمّ نقلي على الأغلب. وأحياناً يتجاوز الناس وجهتهم كثيراً، ويعكسون اتجاه

سيرهم أيضاً، من أجل إيصالي إلى باب منزلي. ولعل ذلك يرجع إلى رقة أهل روما. وهذا في اعتقادي فائدة من فوائد كوني مخرجاً سينمائياً.

للرحلات الطويلة آخذ سيارة مع سائقها. فمنذ تلك الحادثة لم أشعر برغبة في سوق السيارات مرة أخرى. إن تلك التجربة قد غيرتني. أدركت هشاشة كل شيء في الحياة.

القسم الثالث

فيلليني

١٣

الأسطورة والشاشة الصغيرة

الشهرة والأسطورة ليستا شيئاً واحداً. الشهرة تُسهّل العمل، أما الأسطورة فتجعله مستحيلاً.

ومنذ اكتشفت العمل الذي يضفي المعنى على حياتي لم يشغلني عمل سواه. ويبدو أن التحول إلى أسطورة لا يسعف المخرج الدؤوب، بل يقيِّده.

والتحول إلى أسطورة يجري على التدريج مثل التقدم في السن. فأنت لا تغدو أسطورة في غضون يوم أو سنة، وأنت لا تدري متى تأتي تلك اللحظة، مثلما لا تعرف متى عملت آخر فيلم، أو متى أحالوك على التقاعد.

يتحدث الناس عن أفلام فيلليني التي شاهدوها في الماضي، ولا يذهبون إلى مشاهدة أفلامي التي أصنعها الآن. يتحدثون حتى عن أفلامي التي لم يشاهدوها. لقد بدأت أتماهى مع التماثيل التي أدغدغ أصابع أقدامها وأنا مارٌّ بها في الشارع.

المخرج الشهير تتاح له فرص تدْنيه من النجاح، أما المخرج الأسطورة فإنه يصاب بالشلل التام.

أثرتُ ضجة كبيرة حين قلت: إن أفلامي لا تحمل رسالة. وبالطبع هذا لا يعني أن أفلامي لا تقول شيئاً. فحتى أنا أتلقى رسائل، وهي رسائل تبوح بها شخصياتي لي، ولكن ليس قبل العمل، بل في أثنائه.

تعلمت من كازانوفا أن ((غياب الحب هو أعظم الآلام)).

إن دونالد سذرلاند Donald Sutherland ليس نسخة مكرورة من كازانوفا. وقد راقني ذلك. كنت لا أرغب في نموذج للعاشق اللاتيني. لقد درست صور كازانوفا، وقرأت ما كتب. أردت أن أعرف، على ألا يبعدني تأثري بذلك عن تصوري. حلقت نصف شعر دونالد، وجعلت له أنفاً وذقناً زائفين. وتحمل هو ساعات المكياج تحملاً جيداً جداً.

ولكنه انكمش بشكل واضح عندما بدأت حلاقة شعره، ومع ذلك لم تصدر عنه كلمة شكوى.

إن كازانوفا دمية متحركة. فالرجل الحق ينبغي أن يهتم بما تشعر به المرأة. وكازانوفا يستحوذ عليه فعله الجنسي استحواذاً شديداً بحيث يبدو رجلاً آلياً في حقيقة الأمر، شأن الطائر الآلي الذي يرافقه.

وبما أن رؤيتي له كانت على هذا النحو، فمن الطبيعي تماماً أن يقع في حب دمية آلية، المثل الأعلى

للمرأة عنده. وأعتقد أن تجربتي المبكرة مع الدمى وتأثري بها يتضحان في فيلم ((كازانوفا)) أكثر من أي فيلم من أفلامي الأخرى.

لقد سرَّني للغاية أن أكون مع كازانوفا ((في البلاط)). وأنا دائماً أتمنى أن أكون ((في)) كل فيلم، قدر المستطاع. ولقد عشت تجارب من خلال أفلامي كان يتعذر عليَّ أن أعيشها بطريقة أخرى. كنت أُسأل على الدوام: لماذا لا تصنع ((الحياة الحلوة)) آخر؟ وفيلم ((كازانوفا)) كان ((حياة حلوة)) في مطلع القرن التاسع عشر، ولكن الناس لم يلاحظوا ذلك.

إن للتلفاز إمكانات غير محدودة. والعيب ليس في الإبداع التقني، بل في الناس الذين يُعدّون البرامج، والذين يشاهدونها.

لقد شاهدت برامج تلفزيونية نالت احترامي. وكان لبرامج الدمى المتحركة أعظم الأثر في نفسي، فالدمى والشخوص الرائعة تذكرني ببعض الدمى التي صنعتها وأنا صغير. إنها تخْلُف كبار أبطال الشاشة الهزليين من مثل الأخوة ماركس Marx Brothers، ومي ويست، ولوريل وهاردي. فالآنسة بيجي هي خليفة مي ويست، وكِرْمِت هو خليفة ستان لوريل أو هاردي لانجدون. والاشتغال بهذه البرامج شيء مبهج. فأنا دائم البحث عن وجوه، وهي تعرض وجوهاً لا تنسى، ويؤدي فيها ممثلون متعاطفون ومتجانسون. ليتني عرفت هذه الشخوص عندما كان عندي مسرح للدمى، ولكنهم لم يكونوا قد ولدوا بعد، وهم لا يعرفون أين تقع ريميني.

إن التلفاز يتيح لك عمل شيء قد لا يتاح لك عمله في فيلم، وفي وسعك أن تعمله في مدة أقصر. أحبُّ أحياناً أن أخرج برنامجاً للتلفاز الإيطالي لأنني لا أستطيع أن أعمل شيئاً مختلفاً يرضيني على الفور. وهذا يكون غذاء جيداً. فقد يكون الإرضاء الفوري خيراً من شيء أكبر بطيءِ الإرضاء جداً. فهو يعزِّز صورتك الذاتية، ويمنحك القوة من أجل خوض المعارك الدائرة.

إنه تجربة مختلفة. حين يجتمع الناس في المسرح، يشاهدون هناك عرضاً أُضفيت عليه القداسة. أما التلفاز فهو يفاجئك في بيتك. وعندما يدخل فيلمك إلى بيوت الناس من خلال جهاز التلفاز، يكون في موقف ضعفٍ. إذ يفقد الاحترام أو المهابة أمام جمهور تخفف من ملابسه وراح يأكل.

إن شعوري عند مناقشة أفلامي التلفزيونية ليس هو ذاته عندما يطلب مني الحديث عن أفلامي السينمائية، فالأفلام التي تصنع للشاشة الصغيرة لا تحتاج من المشاهد إلى قرار حازم للخروج من البيت والذهاب إلى مشاهدتها. إن ما يُعمل للتلفاز لا يمكن أن يتصف بالسحر الذي تتصف به دار السينما. ومع ذلك أنا فخور بما عملته للتلفاز لأنه يمثل أفضل ما بذلت من جهد من أجل وسيلة هي الآن من الأهمية بحيث أشعر أن العمل من خلالها أمر لازم. لا يمكن تجاهل الدور الذي يؤديه التلفاز في صياغة أنماط التفكير. ومع ذلك لا يمكن القول: إن الأفلام التلفزيونية التي صنعتها هي امتداد لي مثلما هي أفلامي الأخرى.

إن أفلامي السينمائية هي أولادي، أما أفلامي التلفزيونية فهي أشبه بأبناء الأخوة والأخوات.

لا يعالج فيلم ((تدريب الأوركسترا)) موضوع تدريب الفرقة الموسيقية فقط، مع أن هذا هو بالطبع ما

يعالجه بالتحديد. إنه يمثل الوضع الذي تواجهه أي مجموعة تصل إلى المسرح موحدة الغاية، ولكنها متباينة الهويّات، وتجد أن تلك الهويّات يجب أن تحتجب وتندمج كما في ملعب رياضي أو غرفة عمليات، أو حتى موقع تصوير سينمائي. لقد حملت إلى المنبر بعضاً من تجاربي في الإخراج السينمائي.

لا يأتي الموسيقيون للتدرب في الإستوديو بآلاتهم المتنوعة فقط، بل يأتون أيضاً بأمزجتهم الفردية، أو مشكلاتهم الشخصية، أو طباعهم السيئة، أو أمراضهم، أو أصوات زوجاتهم أو عشيقاتهم الموبِّخة التي ما تزال تقرع آذانهم، أو الإحباط والإرهاق العصبي اللذين تسببهما حركة المرور المدوِّمة في رؤوسهم.ثم إن بعضهم لا يحضرون إلا أجسامهم وآلاتهم، في حين يحضر آخرون زهوهم المهني، والذين يحضرون أرواحهم قليلون.

تبدو آلات الأوركسترا المتنوعة متنافرةً، فهناك المزمار المزدوج الطويل العسير الاستعمال، وهناك الناي النحيف الأهيف . اللذان كثيراً ما يترتب عليهما التجاور . وهناك القيثار الرشيق القائم في ركن وحده، مثل صفصافة باكية، أو البوق الملتف في الخلف مثل زاحفة بليدة، أو الكمان الكبير المخنث.

وإلى أن تبدأ الفرقة بالعزف فعلاً، لا يمكن أن أصدق أبداً أن هذه الكتلة من البشر والأدوات المعدنية والخشبية سوف تنصهر في جوهر الموسيقا المجرد المتفرد. إن خلق هذا التوافق من الفوضى والنشاز قد أثَّر في نفسي تأثيراً قوياً جداً بحيث خطر لي أن مثل هذا الوضع يمكن أن ينطبق مجازاً على المجتمع، حيث يمكن أن يكون التعبير الفردي متناغماً مع الجماعة.

منذ وقت بعيد وأنا أتمنَّى أن أصنع فيلماً وثائقياً قصيراً أعبِّر فيه عن دهشتي من هذه الظاهرة، وأعطي الجمهور الانطباع المريح بأن العمل المشترك والاحتفاظ بالفردية أمر ممكن. وبدا لي وضع الأوركسترا هو الوضع الأمثل.

شرعنا بالعمل عام ١٩٧٨ عندما اضطررت إلى تأجيل العمل في ((رحلة ج.ماستورنا)) و((مدينة النساء)) لانشغالي بالبحث عن دعم مالي، ذلك الضجر المتصل، والعمل العقيم.

أعترف أن صلتي بالموسيقا صلة دفاعية خالصة. فأنا أسعى دائما إلى حماية نفسي من الموسيقا. وأنا لا أذهب إلى الحفلات الموسيقية أو إلى الأوبرا عن طيب خاطر. ولو قلت لي: إن بافاروتي Pavarotti يغني Osso Bucco بدلاً من Nabucco لصدقتك على الأرجح، مع أنه يجب أن أعترف أنني لم أدرك عظمة فيردي Verdi والأوبرا الإيطالية إلا في الأعوام الأخيرة.

وبما أن الإصغاء إلى الموسيقا يشترط خلوّ الذهن، فأنا أفضل تلافيها وأنا أصغي إصغاءً واعياً كما هي الحال أثناء العمل. والموسيقا أهم من أن توضع في منزلة الضجة الخلفية. فإذا دخلت مطعماً أو شقة تعزف فيها موسيقا مسجلة أطلب بكل تهذيب أن يطفأ الجهاز، كما يمكن أن أطلب من شخص أن يتكرم ويتوقف عن التدخين في الأماكن المغلقة. يغيظني أن أكون مستمعاً مأسوراً. أو مستنشقاً مأسوراً أو مأسوراً بأي شيء. أنا لا أفهم كيف يمكن أن يأكل الناس أو يشربوا أو يتحدثوا أو يقرأوا أو حتى يمارسوا الحب وهم يستمعون إلى موسيقا. تصوّرْ نفسك تزيد سرعة مضغك للتوافق مع الإيقاع. إن الموسيقا غير المطلوبة تنتشر مثل التلوث. سمعت في

نيويورك موسيقا على الهاتف وفي المصاعد، وحتى في المراحيض حيث يُعثر على الجمهور في مطلق حالات الأسر.

عرض التلفاز الإيطالي عليَّ صناعة هذا الفيلم الوثائقي القصير على أن يتناسب مع برنامج تلفزيوني. كان ينبغي حشره في علبة صغيرة. وخصص للفيلم مبلغ ٧٠٠ ,٠٠٠ دولار، وقيل لي: إن نصف هذا المبلغ قدمته شركة ألمانية. وما أغراني هو أنهم أجازوا لي تحكماً فنياً كاملاً في الفيلم.

وبالطبع كان هناك بعض القيود. قيل لي: إن الفيلم يجب أن يخلو من مشاهد التعرّي، وأن لا يتجاوز طوله ثمانين دقيقة، وأن يتضمن كثيراً من اللقطات القريبة. هل يحتاج المخرج إلى أن يعرف أكثر من ذلك؟

إن مخرج الأعمال التلفزيونية ينخفض عدد جمهوره إلى واحد أو بضعة أفراد، واستجابات هؤلاء ليست مشروطة بالوضع المشترك والأكثر رسمية للجمهور في المسرح. وما يجري هنا ليس كلاماً، بل هو حديث وحيد الجانب.

وعلى كل حال، حين عزمت على العمل للشاشة الصغيرة تجاوز قراري مسألة الأخلاق، والقيود التقنية، وعلم الجمال. لقد عملت للتلفاز عملين من قبل هما ((مفكرة مخرج)) و((المهرجون))، ولكن في كل مرة كان ذلك يعني الدخول في ضباب الصور المغبشة والملتبسة، وتنازعتني رغبات متضاربة حيال المساهمة مرة أخرى في خليط الصور التي يحشو بها التلفاز رؤوسنا ليل نهار. فهو يغرينا بطريقة ماكرة، فيعمي بصيرتنا، ويُحلُّ محلَّ عالم الواقع عالماً بديلاً مصطنعاً علينا أن نتكيف معه. والأدهى من ذلك هو أننا نرغب في هذا التكيف. إني أرى التلفاز ومُشاهِدَه مرآتين متقابلتين تعكسان فراغاً رتيباً لا نهاية له بينهما. والسؤال الذي يجب أن نطرحه على أنفسنا هو: هل نصدق ما نرى أو نرى ما نصدق؟ أتساءل كيف يمكن تفسير التلفاز لرحَّالة من الماضي. من المؤكد أنني لن أقبل هذه المهمة الدبلوماسية.

انخرطت في المشروع مقتنعاً أنني لن أعمل أسوأ مما عُمل على الأقل. إضافة إلى صوت حدسي الذي قال لي: قد تكون هذه فرصة ممتعة. أنا لم أخف جحيم دانتي بالتأكيد. لقد اتصف تنفيذ ((تدريب الأوركسترا)) بالمرونة، وهذه حسنة عظيمة. فالتلفاز يوفر لك جهاز إنتاج أقل ضخامة وأيسر إدارة من جهاز الأفلام السينمائية.

والمدهش في الأمر هو أني شعرت في الوسط التلفزيوني بأن المسؤولية أخف وطأة. ولذلك كنت قادراً على مواصلة العمل حتى النهاية باندفاع متجدد، وتلقائية غير متوقعة بالكلية. وبسبب القيود بالذات، كنت قادراً أيضاً على تصور العمل من البداية إلى النهاية، وهو أمر لم أستطعه قط مع أي فيلم من أفلامي السينمائية. وإذا صرفنا النظر عن ذلك كله، فأنا لا أشعر أنني عملت شيئاً مختلفاً عما عملته قبل ذلك أو بعده. أي أنني حكيت قصتي، على الرغم من القيود المفروضة، والمال القليل الذي وضع تحت تصرفي. وجاريت ما طُبعت عليه من ميل نحو المُعجز، والمبالغ فيه، والخيالي، وعبَّرت، كما فعلت دائماً، عما كان يبدو رؤيا مقلقة وغامضة للحياة.

بدأنا العمل بالحديث مع الموسيقيين في مطعمي المفضل سيزارينا Cesarina، وبالتالي لم يكن ممكناً أن

تكون المغامرة خاسرة تماماً. فإن فاتتي غذاء العقل، لم يفتني غذاء المعدة. وثبتَ في نهاية الأمر أن مساهمة الموسيقيين الأجدر بالملاحظة كانت اطلاعي على المزحات العملية المتبادلة بينهم. كانوا يحتاجون إلى تخفيف التوتر الذي يتصف به عملهم، وإلى الظهور بأنهم غير مبالين بالتزامهم. لم أتمكن من استخدام كثير من هذه المزحات، ولكني استخدمت واحدة فقط عجزت عن مقاومتها وهي تعليق كوندوم Condom على بوق أحد العازفين مثل بالون طفل.

قبل أن نبدأ طلبت من نينو روتا أن يضع موسيقا للفيلم، وكان ذلك إجراء غير عادي ولكنه ضروري في تلك الظروف. وطلبت منه أيضاً أن يضع شيئاً يتصف بالحِرَفيَّة ولكنه غير متميز، وفهم على وجه الدقة طلبي كعهدي به دائماً. وبالطبع لم أقصد ألا يصنع شيئاً جيداً، بل أن تكون الموسيقا مجرد دعامة. إنها مثل البيانو الذي يضطر لوريل وهاردي إلى حمله وهما يرتقيان ذلك الدرج الطويل، وهو مشهد من المشاهد التي لا تنسى في الفيلم.

في الوقت الذي كنت أنفِّذ فيه ((تدريب الأوركسترا))، أو نحو ذلك، وقع كابوس حقيقي، إذ اختُطف ألدو مورو Aldo Moro، رئيس الوزراء، وأحد أصدقائي، وقُتل على أيدي منتحلي لقب الألوية الحمراء. إن الإرهاب واقع مرفوض ولا يمكن أن أفهمه. والجواب السهل غير موجود. كيف يمكن لأي شخص أن يطلق النار على واحد لا يعرفه، ثم يتعايش فيما يتبقى له من العمر مع تلك الجريمة؟ أي شيطان تلبَّسه؟ في أوقات الحرب يصاب معظمنا بالجنون الجماعي. ومنذ بلغت سن الرشد وأنا أفكر في ذلك، فلقد أثَّرت في نفسي تجربتي البسيطة مع الحرب تأثيراً غامضاً. أصبحت لفظة ((حرب)) أكثر من مجرد لفظة، بل هي واقع،شيء أعجز عن قوله، غير أني كنت أشعر به في أعماقي.

يسأل عازف قديم قائدَ الفرقة:كيف حدث ذلك؟ فيجيب: ونحن غافلون. وما يستدعي هذا هو جريمة قتل ألدو مورو الإرهابية.

تذكرت أن عمالاً كانوا يحفرون ممراً جانبياً في مدينة، وتحت رصيف الحضارة عثروا على التراب الذي يمكن أن يعثروا عليه في الغابة. هل أديم حضارتنا رقيق إلى هذا الحد؟ وهل ترقد الأفكار البدائية ذاتها تحت قشرة الدماغ المتحضّر متيحة للبشر أن ينكصوا عند المناسبة؟ إن أفكاراً سوداء من هذا النوع غيَّمت على عقلي وأنا أخطط فيلمي الوثائقي القصير. ولم أدرك مدى تأثيرها في نفسي وفي الفيلم إلا بعد الانتهاء من العمل. حين أكون منهمكاً في صناعة فيلم، أحب أن أعزل نفسي عن الأخبار وعن الناس قدر المستطاع. ومهما كانت الحادثة محزنة، فإن تكرار عرضها على شاشة التلفاز يشعرك بأنها تقع مراراً وتكراراً. إن مزاجي يؤثِّر في أفلامي، وأمزجة الآخرين يمكن أن تؤثر فيَّ أيضاً. وأتساءل دوماً كيف يفلح الجرَّاح، أو قائد الطائرة، المسؤول عن حياة الآخرين في عزل نفسه عن الوجوه العابسة والأمزجة السيئة للذين يحيطون به.

أنا أصرّ على ألا أشاهد أفلامي بعد إنجازها، لأني أنظر إلى كل فيلم نظرتي إلى علاقة حب، واللقاءات مع الحبيبة السابقة قد تكون مربكة، بل خطرة. وعلى هذا فأنا لا أستطيع أن أحكي إلا ما أتذكره عن ((تدريب الاوركسترا)). وذكرى ما حدث في أثناء انهماكي في صناعته هي ذكرى فعالة مختلفة عن الذكرى السلبية التي

يحتفظ بها المرء عن مشاهدته للفيلم فقط. وأنا لا أستطيع أن أتذكره كما يتذكره ناقد لأنني لم أشاهده كما يشاهده هو.

إن زمان ((تدريب الأوركسترا)) ومكانه هما تعليق على القرن العشرين. فبعد أن تظهر العناوين على شاشة عاتمة، وتُسمع في خلفية المشهد جلبة السير المتنافرة في مدينة روما، تنتقل الصورة بالتدريج إلى كنيسة مضاءة بالشموع. والناسخ العجوز الذي يوزع الأدوار على أفراد الفرقة يلبس لباساً كأنه من قرن آخر. يتوجه إلى الكاميرا قائلاً: إن هذه الكنيسة قد بُنيت في القرن الثالث عشر، وقد دُفن فيها ثلاثة بابوات وسبعة مطارنة. ولأن السماع فيها ممتاز أعيد ترميمها لاستخدامها قاعة للتدريب الموسيقي. وليس هذا بالأمر غير العادي في روما، حيث كل شيء قديم، بل مغرق في القدم بالأحرى.

يأتي العازفون إلى هذا المكان المقدس أرتالاً، ويبدو على الكثيرين منهم وكأنهم أتوا من أجل التفرج على لعبة كرة قدم بدلاً من عزف الموسيقا. وإن أحدهم يحمل بالفعل مذياعاً صغيراً حتى يتمكن من متابعة اللعبة، ونقل نتائجها خلال التدريب إلى زملائه عازفي الآلات النفخية. وليس كل العازفين عديمي الشعور إلى هذا الحد. فبعض العازفين الكبار الذين يجدر أن نذكر منهم الناسخ ومدرس الموسيقا البالغ من العمر ثلاثة وتسعين عاماً، إن هؤلاء يتذكرون الزمن الذي كان فيه الموسيقيون أكثر جدية، وبالتالي أفضل عزفاً.

قابلت بعض العازفين، وأخبروني عن علاقاتهم بآلاتهم الموسيقية. إن درجة التعلق تتراوح بين عازف المزمار المزدوج الذي يكره الأصوات التي تصدرها آلته النفخية، وبين عازفة القيثار التي لا صديق لها إلا قيثارها. وهذه العازفة تشبه أوليفر هاردي قليلاً، لذلك عندما تدخل يسخر منها عازفو الآلات النفخية ذوو الميول الرياضية، وذلك بعزف لحن لوريل وهاردي. إن عازفة القيثار هي شخصيتي المفضلة. فأنا أتماهى معها على أفضل وجه. فهي تحب الأكل كثيراً، وتتناول منه كثيراً، وهي تحب عملها، ولا ترغب في التبدل إرضاءً للآخرين. أما عازفة الناي، التي تبدو هي ذاتها كالناي، فهي تواقة إلى إرضاء الآخرين، وهي ترتجل حركة بهلوانية كي تترك انطباعاً قوياً في ذهني.

يتكلم الموسيقيون بكل اللهجات الإيطالية، وهناك أيضاً بعض اللهجات الأجنبية. والجدير بالذكر هو قائد الفرقة الألماني الذي يرتدُّ إلى لغته القومية عندما يستثار. وهو يفهم الموسيقا فهماً دينياً، وربما كان ساخطاً لأنه يقود أوركسترا إيطالية من الدرجة الثانية بدلاً من قيادة أوركسترا سيمفونية في برلين. أما الممثل فهو هولندي فعلاً. وأنا أتذكر أني رأيت صورته من أجل غرض آخر، ولكنها علقت في ذهني. وأنا لي ذاكرة بصرية قوية جداً، ولاسيما للوجوه.

يبتدئ التدريب مثل حركة السير في روما، والتي سُمعت في البداية. وأكثر العازفين يتمنون الانتهاء بحيث يستطيعون الذهاب إلى مكان آخر، أي مكان آخر. فالعزف بالنسبة لهم مجرد عمل، مثل العمل في مصنع سيارات فيات. إنه موقف من العمل، حتى العمل الخلاق، وهو موقف شائع في هذه الأيام.

يمازح أعضاء الفرقة بعضهم بعضاً، ويستمعون إلى نتائج لعبة كرة القدم في المذياع، ويلاحقون فأراً، ويجري بينهم جدال نقابي، وتلهيهم تسليات أخرى في سهولة، من مثل عازفة بيانو جذابة تُسحب عن طيب

خاطر إلى تحت آلتها ويتمُّ إغواؤها هناك. وبينما هي تمارس الحب خلال التدريب، تأكل أيضاً مظهرة رغبة ضعيفة في كلا المتعتين الحسيتين، فضلاً عن لا مبالاتها بفنها.

ولأن الفرقة تعزف بهذا الافتقار التام إلى الاهتمام والهدف، يصير القائد بذيئاً، ويثير جدالاً نقابياً يعقبه ثورة يقذف فيها بالروث على ملصقات مشاهير المؤلفين الألمان. أخيراً يُنْصَب بندولُ إيقاعٍ ضخمٌ محلّ قائد الفرقة المعزول.

تعترض هذه الفوضى الصبيانية كرة هادم المباني التي تخترق الجدار على غير توقع، وتقتل كلارا السمينة المسكينة، عازفة القيثار المتعاطفة. وهكذا يستعاد النظام من خلال الفوضى، وهذه عملية إنسانية شاملة متكررة.ولكن، كما في كل ثورة، يُدَّمر شيءٌ نفيس، وعلى الموسيقا الآن أن تستمر من غير دور قيثارها. لقد ضاع كنز، وربما ضاع إلى الأبد، وذلك هو الشيء الأكثر أهمية.

إن كرة هادم المباني هي عدو القيم الإنسانية، وهي بلا رحمة. إنها مرتزقة تتحرك بلا قلب في عملها المدمر، شأن أولئك الذين يتحكمون فيها. والمأساة الحقيقية هي أن تخريبها سرعان ما يُنسى. والعالم الذي يجري إفقاره في لحظة جاهزٌ لكي يقبل بأن الأمور هكذا كانت على الدوام. وما لا يمكن التفكير فيه يعتبر صحيحاً ومحتم الحدوث.

وفي النهاية، وبعد أن يدرك العازفون النادمون حاجتهم إلى قائد، يعود قائد الأوركسترا إلى المنصة العالية ويقول: Do Capo Signori. وتشرع الفرقة بالعزف ثانية من البداية، وتستأنف المشاحنات التافهة أيضاً. بينما يخوض قائدها في خطبة عنيفة بالألمانية على شاشة معتمة. وكلما تغيرت الأشياء بقيت على حالها. فالطبيعة الإنسانية ليست إلا إنسانية.

إن اهتياج قائد الفرقة الأخير قد لقي تفسيرات شتى، غير أني لم أتعمد أن يكون أكثر من تعبير عن الإحباط، وربما تعمدت أن يعبّر عن بعض إحباطي أنا أيضاً باعتباري أشغل موقع قيادة في ميداني. وعندما أقابله قبيل ذلك في غرفة ملابسه يقول لي: نحن نعزف معاً، ولكن لا يوحدنا إلا الكراهية العامة، مثل الأسرة المفككة. أحياناً، عندما لا تجري الأمور على ما يرام في موقع العمل، ينتابني الشعور ذاته تماماً.

اقترح أحد النقاد أن زحمة السير في البداية، والخطبة العنيفة في النهاية . وكلتاهما على شاشة معتمة . تتضمنان دلالة عميقة. وفيما يتعلق ((بالمعاني العميقة)) في أفلامي،فما يمكن قوله: هو أني وفرت عملاً لنقاد كثار، حتى ولو كان ذلك غير مقصود.

إن التواصل ليس علماً بل هو فن، فما يرغب الإنسان في تبليغه قد لا يكون هو البلاغ. وفي الدراما يلعب المتفرجون دوراً مهماً حين يفسرون ما يسمعون وما يرون. فهم يرون بأعينهم، ويسمعون بآذانهم. وعليَّ ألا أقول لهم ما يفكرون فيه، وإلا كنت دعيّاً يقيّدهم. كثيراً . أو عادة . ما أفاجأ بما يقول الناس: إنهم رأوه في أعمالي. إن الدور الخلاق لك هو كشف العالم للجمهور، وليس إغلاقه. ولكن الأمر يبدو أحياناً مثل لعبة القاعات حيث يهمس أحدهم شيئاً إلى شخص آخر، والشخص الآخر إلى جاره، وبعد فترة من الزمن ترجع الرسالة إلى الشخص الذي قالها أولاً، فلا يتعرفها.

إن الدراما لا تكتمل حتى يشاهدها جمهور. والجمهور بالنسبة إلى السينما هو الشخصية الوحيدة التي تستطيع أن تغيّر دورها من عرض إلى عرض. فأنا تدهشني المعاني التي يستنتجها الناس من أفلامي، وإن كان ذلك لا يسرُّني في أكثر الأحوال.

أتذكر أن أحدهم همس في أذني ونحن في غرفة الرجال أنه قد شاهد ((تدريب الأوركسترا)). وقال لي: أنت محق تماماً. نحن نحتاج إلى العم أدولف ثانية. فزممت سترتي وخرجت بأسرع ما يمكن.

عرض فيلم ((تدريب الاوركسترا)) أول مرة في ظروف غير عادية. وكان أليساندرو بيرتيني قد طلب عرضاً خاصاً للفيلم قبل أن يصبح رئيساً للجمهورية. لذلك جرى العرض الأول غير الرسمي في قصر الرئاسة في تشرين الأول عام ١٩٧٨ أمام جمهور من رجال السياسة. كان ذلك في الحقيقة شرفاً فضّلت أن أتحاشاه، ولكن بما أني وافقت قبل انتخاب بيرتيني رئيساً على أن يَعرض هو الفيلمَ على الشاشة، فقد تعذَّر عليَّ الإفلات من الورطة.

كان رجال السياسة مهذبين تهذيباً منذراً بالسوء. تضايق بعضهم من اللغة، غير أن الرئيس دافع عني. ولكنه لم يستطع الدفاع عني ضد بعض الانتقادات الأخرى. لقد فهم كل واحد منهم الفيلم فهماً شخصياً، أو سياسياً على الأقل. فحيث أمكن أن يفسَّر أي شيء تفسيراً سلبياً، فُسِّر كذلك. فقائد الحزب الشيوعي الذي كان ساردينياً اعتبر أنه تعرَّض للسخرية في شخصية ممثل النقابة السارديني الصعب المراس. والحق هو أن الممثل الذي أدَّى هذا الدور كان من ساردينيا، وهذه مصادفة غير مقصودة.

وبعد أن أقلقت ملاحظاتُ الصحف محطةَ RAI،أرجأت العرض الأول المعلن عنه للفيلم إلى أجل غير مسمًى. ثم عرض الفيلم أول ما عرض في دور السينما. وعندما عرض على شاشة التلفاز كان الناس قد نسوا دواعي السخط عليه.

١٤

كوابيس النهار وأحلام الليل

تبدو أحلامي لي واقعية جداً بحيث أتساءل بعد أعوام: هل حدث ذلك لي بالفعل، أم حلمت به؟ إن الأحلام هي لغة مؤلفة من الصور. لا شيء أصدق من حلم، لأن الأحلام تقاوم التفسير الواضح، فهي تستخدم الرموز بدلاً من المفاهيم. كل شيء في الحلم يعني شيئاً، كل لون، وكل تفصيل...

أنا أعيش في أحلامي ليلاً حياة رائعة. وأحلامي من المتعة بحيث أترقب النوم دائماً. يعاودني الحلم نفسه أكثر من مرة، ويكون أحياناً حلماً قديماً مع ظلال مختلفة وتنويعات طفيفة. وبالطبع أنا لاأرى هذه الأحلام دوماً، بل في أكثر الأحوال. كنت أخشى أن تتوقف ذات يوم، أو ذات ليلة بالأحرى. وهي لم تتوقف حتى الآن، ولكن يجب أن أقول: إنها كلما كبرتُ تقاصرت، وكثرت الليالي التي لا أراها فيها. وأظن أن هذا أمر طبيعي بما أن كثيراً من الأحلام جنسي.

ليست هذه الأحلام أحلام نائم دوماً،بل هي نشاط عقلي في الليل. إنها في الحقيقة رؤى أكثر منها أحلاماً. فما يخلق الحلم هو عقل الإنسان الباطن، أما الرؤيا فيخلقها الوعي الذي يضفي المثالية على الأشياء. إن بعض الأحلام قديم جداً أرى فيها لوريل وهاردي وهما يلبسان لباس ولدين صغيرين، ويلعبان قريباً من أرجوحة.

أستطيع أن أخلق حلماً وعيناي مفتوحتان، أن أتخيل شيئاً. وهذا ليس نوماً بكل معنى الكلمة. إن بعض الناس يعتبرون هذا ضرباً من الفرار من مواجهة المشكلات اليومية. وهذا صحيح عندما لا أعرف كيف أسوِّي أمراً ما. فأنا أحلُّ مشكلاتي بالتخلص من الفكرة، وأتمنى أن يحلَّها شخص آخر. أنا مثل بطلة ((ذهب مع الريح))، أترك الانشغال بالمشكلة إلى اليوم التالي. هكذا أتعامل مع كل شيء إلا مع الفيلم، فعند البدء به آخذ على عاتقي كامل المسؤولية. وأعتقد، على كل حال، أن أحداً ليس أكثر واقعية من الإنسان الذي يرى رؤى في نومه، وذلك لانه يكثّف الواقع الأعمق الذي هو واقعه.

مع أني ولدت قرب البحر في مكان كان الناس يأتون إليه للسباحة من كل أنحاء أوروبا، فإني لم أتعلم السباحة. وفي أحد أحلامي المبكرة، وهو حلم متكرر، كنت أرى كأني أغرق، وكانت تنقذني دائماً امرأة عملاقة ثدياها ضخمان جداً قياساً إلى حجمها الهائل. أفزعني هذا الحلم في البداية، ولكني صرت فيما بعد أترقب تلك العملاقة التي كانت تنتشلني من الماء، وتضمّني إلى صدرها. وليس من مكان في الدنيا أستحب الانضغاط إليه على الانضغاط إلى ما بين ذينك الثديين الكبيرين. وكلما ألحَّ ذلك الحلم، صرت لا أخشى الغرق كل الخشية لأنني كنت واثقاً من أن إنقاذي سيتم في حينه، وسوف أنال ثانية رعشة الانعصار بين الثديين.

أنا لا أعاني عجزاً في الأحلام. فالأحلام تفوق الواقع، وفيها أستطيع أن أمارس الحب خمساً وعشرين مرة في ليلة واحدة.

أنا في الأحلام عارٍ تماماً في أكثر الأحوال، نحيلٌ وعارٍ. ولا أسمن مطلقاً مع أني أتناول فيها طعاماً شهيّاً، ولاسيما الحلوى، إذ تَمْثل أمامي بانتظام قطعة شوكولاتا فاخرة. وأنا أحلم بالنساء كثيراً. إن الرجل ضحية شهوته الجنسية مثل ذكر العنكبوت. الجنس غريزة خطرة.

في عام ١٩٣٤، حين كنت في الرابعة عشرة، راجت حكايات عن حيوان بحري وقع في شباك الصيادين، ورأيت رسماً له في الصحف. كان الرسم يشبهني إلى حد لا يصدق. وقد حلمت كثيراً بذلك الحيوان البحري الغريب الشكل. كان البحر دائماً قوة مؤثرة في حياتي. لم يهيمن البحر على مجمل حياتي المبكرة، إلا أنه كان جزءاً مسلَّماً به في حياتي، مثل ذراعي أو ساقي، أو مثل أحد جدران منزلنا.

كان ذلك الحيوان البحري الغريب امرأة في عين خيالي، امرأة عملاقة. وفي حياتي اتخذت السلطة هيئة امرأة هي أمي. كانت أمي صارمة، مع أني لا أعتقد أنها كانت مدركة ذلك تماماً. وقد مثَّلت هي السلطة لأن أبي كان يغيب عن البيت معظم الوقت. أراد أبي أن نحبَّه، لذلك كان يعطينا هدايا عندما كان يأتي إلى البيت، ويشتري لنا كعكاً، ويروي لنا قصصاً طريفة لم نكن نفهمها جيداً.

لم تشعر أمي أن عليها أن تكسب محبتنا، لأننا كنا ندين لها بذلك. ورغم كل شيء، فإنها كانت أمنا. أنا على يقين أنها كانت تعتبر نفسها أماً كاملة، وأنها كرَّست نفسها من أجل هذا الدور في الحياة، ولكن حين كبرنا لم تدرك التغير فينا. لعلها أرادت تجاهل التغير فيها، وهو أنها تقدمت في السن. وأظن أنها أرادت أيضاً أن نكون مثل والدنا، سواء أكان ذلك عن وعي أم عن غير وعي. كانت ترغب في استمالتنا إلى مذهبها الكاثوليكي. وفي نظر أمي، كان الخير، والامتناع عن أكل اللحم يوم الجمعة، سواء.

إذا واجهتُ رموز السلطة في أحلامي أشعر بالكآبة، وأنا أخشى النساء في الغالب، وهذا صحيح في واقع الحياة أيضاً.

في أول أحلامي عن حيوان البحر كانت أمي معي. أردت أن أقترب من الحيوان قدر الإمكان، أردت أن أرى كل التفاصيل حتى أتمكن من رسمه في البيت. وكانت أمي تحاول أن تصدَّني حرصاً عليَّ، ولكنني لم أصدقها. وحين كانت توضح لي كيف يمكن أن يلتهمني الحيوان البحري، كنت أستسخف كلامها، لأنني كنت أعرف على نحو ما أن لحم الأولاد أقسى من أن يؤكل، وليس على الإطلاق طعاماً لأي حيوان بحري يحترم نفسه، ويستحق مكانته في البحر.

عندما كان حيوان البحر العملاق يرتفع وسط المياه، كنت أراه امرأة ضخمة بالفعل. كانت جميلة وقبيحة في آن معاً، وكان هذا لا يبدو لي تناقضاً على الإطلاق. كنت أشعر آنذاك، كما أشعر الآن، أن جمال الأنثى يتجلَّى في كل الأشكال والحجوم. ولم أملك أن لاحظت ضخامة فخذيها الشاذين حتى عن تناسب أعضائها الهائلة.

سمعت صوت السلطة يتكلم، وكان كأنه لا يصدر عن شخص معين، بل يخرج من الهواء، وهذا مايميز السلطة عادة. عرف الصوت اسمي، فاستفردني من الجميع، فنظروا إليَّ كلهم. خشيت أن يحمرّ وجهي من الحياء كالفتاة. شعرت بالدوار، وخفت أن يغمى عليَّ. قال لي الصوت: إن عليَّ أن أغادر المكان إذا لم أصرف

أمي في الحال. فالأمهات غير مسموح لهن بالبقاء هناك، إضافة إلى أن حيوان البحر لم يكن يحب أمي.

تماسكتُ وصفّقت، فدوّى صوت تصفيقي كالرعد. أمرتُ أمي بالانصراف، فتلاشت. ولا أعني أنها غادرت المكان، بل إنها اختفت فقط. أومأ إليَّ الحيوان البحري الأنثوي العملاق أن اقترب. وكان هذا ما تمنيته أنا أيضاً.

أتذكر، ولكن ليس من غير خوف، تحذير أمي أن الحيوان البحري سوف يبتلعني. وبدا ذلك مغْرياً على نحو ما إضافة إلى كونه مرعباً. فكرت أن جوفها لا بد أن يكون دافئاً جداً.

تقدمت.

عند ذاك أفقت. ومنذ ذلك الوقت شيّعت صباي إلى الأبد.

ثمة حلم جنسي عاودني مراراً عبر السنين. كنت أراه كثيراً وأنا شاب، واستمرَّ في أعوام منتصف العمر، أما مؤخراً فصرت لا أراه إلا لماماً. وأعتقد أن السبب واضح. إنه ذكرى حسية حية من ذكريات الطفولة. وهو يقوم على شيء حدث بالفعل، وقد استخدمته في فيلم ((ثمانية ونصف)).

طفل تحمّمه نساء في حوض خشبي قديم مثل الحوض الذي كان في مزرعة جدتي،ومن النوع الذي كنا ونحن صغار نهرس فيه العنب بأقدامنا العارية من أجل النبيذ. وقبل هرس العنب كان علينا أن نغسل أقدامنا. وحين كنا نستحم في الحوض فيما بعد كنا نشمُّ رائحة ثقل العنب المختمر، ونكاد نشعر بالسكر.

كنت أستحم أحياناً مع عدة أولاد وبنات وقد تعرَّينا تماماً. كان الماء يغمر رأسي، وهذا كان تعريفي للعمق. ومن بين كل الأولاد كنت أنا الوحيد الذي لا يستطيع السباحة. وذات يوم كدت أغرق، وكان لا بد من جذبي من شعري. ومن حسن الحظ أن شعري كان أكثر مما هو الآن، ولولا ذلك لغرقت.

وفي المنام كان جسمي الصغير العاري المبلل تلفُّه في مناشف كبيرة، بعد إخراجه من الحوض، عدةُ نساء ذوات أثداء ضخمة. والنساء في أحلامي لا يرتدين شيئاً على أثدائهن. وأعتقد أنه لم يوجد ما يناسب ذلك الحجم الكبير. وحين يلففنني في المناشف، ويحملنني على صدورهن، وينشفنني، تمسُّ المناشف شيئي الصغير فيهتز مرحاً. إنه شعور لذيذ أتمنَّى ألا يتوقف أبداً. وتتنازع النسوة أحياناً عليَّ، وأجد لذة في ذلك أيضاً.

لقد قضيت حياتي باحثاً عن النسوة اللواتي كن يلففنني في المناشف وأنا طفل. والآن، حين أرى حلماً، أحتاج إلى نسوة أقوى. إن جيوليتا تفعل ذلك في الواقع، غير أن المناشف تفسد العمل في الحمام.

ومنذ ثلاثين سنة رأيت حلماً يلخِّص معنى حياتي كلها. وما أفشيته لأحد من قبل.

رأيت كأني مدير مطار في ليلة كثيرة النجوم. كنت جالساً خلف المنضدة في غرفة كبيرة. ومن خلال النافذة رأيت الطائرات كلها تحطّ على مدارجها. حطّت طائرة ضخمة، وبما أنني مدير المطار، رحت أتفحص جوازات السفر.

كان المسافرون جميعاً أمامي ينتظرون وجوازاتهم في أيديهم. وفجأة رأيت شخصاً غريباً. كان عجوزاً صينياً مظهره يوحي بالقدم، وعليه أسمال، ولكنها فخمة، وعلى وجهه ابتسامة رهيبة. كان ينتظر الدخول. وحين وقف أمامي، لم ينبس، ولم ينظر إليَّ أيضاً. كان مستغرقاً في ذاته تماماً.

نظرت باستياء إلى اللوحة الصغيرة على منضدتي، والتي كتب عليها اسمي ولقبي ومنصبي. ولكنني لم أعرف ما أفعل. خشيت أن أدخله لاختلافه عن المسافرين، وعدم فهمي له. خفت إن أدخلته أن يوقع الفوضى في حياتي المألوفة. لذلك اختلقت عذراً، وكان كذبة كشفت ضعفي.

كذبت كما يكذب طفل. لم أستطع أن أرغم نفسي على تحمل المسؤولية. قلت: أنا لا أستطيع إدخالك. فأنا لست المسؤول هنا في الحقيقة، وعليَّ أن أسأل غيري.

نكَّست رأسي خجلاً، وقلت: انتظرْ هنا، سأعود في الحال. تركته لأتخذ قراري الذي لم أتخذه. ولا أزال أفكر في اتخاذ القرار، وأتساءل دائماً إن كنت سأجده هناك حين أعود. ولكن ما يرعبني في الواقع هو أنني لا أعلم إن كنت أخشى أن أجده هناك، أم أخشى ألا أجده. لقد فكرت في ذلك على الدوام خلال ثلاثين سنة ماضية. وفهمت تماماً أن العيب في أنفي وليس في رائحته. ومع ذلك فأنا ما أزال عاجزاً عن حمل نفسي على أن أعود إليه وأدخله، أو أكتشف إن كان لا يزال منتظراً أم لا.

سُئلت كيف يمكن أن تكون أحلام المرء قصصاً ورؤى وخيالات. كيف يمكن أن يحرر المرء عقله على هذا النحو بحيث يتمكن من خلق شخصيات وعوالم؟

لا أعرف. لا أعرف حتى كيف أخبر نفسي كيف تفعل ذلك.

حين أصنع فيلماً أسعى إلى تنويم نفسي مثل حالم، وكأنني أنا الذي صنع الحلم.

لقد تمتعت دوماً بالنوم، بالاستلقاء على السرير وتذوق تلك اللحظة المتميزة. أنا أحب السرير الكبير العالي، والشراشف الباردة، واللحاف الذي له خمل، وأتمتع بالليل الهادئ، وأتوق إلى الأحلام. إن الاستلقاء على السرير بانتظار الأحلام يشبه الجلوس في دار السينما بانتظار بداية الفيلم.

أنا أستمتع بالاستيقاظ. أنتبه في الحال، وأفتح عينيّ، وأكون مستعداً تماماً للنهار. ولكن قبل أن أنسى أحلامي أحاول أن أدوِّنها. وأنا أفعل ذلك بالصور لا بالكلمات، مع أني أتذكر حوار الأحلام. وأنا أكتب ذلك عادة داخل بالونات كما في القصص المصورة. إن موضوع حلمي هو دائماً أنا. أنا بطل الحلم. وقد يعلل أحدهم ذلك بالأنانية التي أتصف بها. وأعتقد أن لكل واحد الحق في أن يحلم أحلاماً أنانية.

إن الاستيقاظ الكامل من غير تناول أي شيء، مفيد للغاية، لأنني لا أضيع من النهار لحظة سدى.

اللون في الأحلام مهم جداً. وأهميته في الحلم تماثل أهميته في الرسم، إذ إنه أحد مكونات المزاج. فإذا رأيت حصاناً وردياً، أو كلباً أرجوانياً، أو فيلاً أخضر، فاعلم أن أياً منها ليس شيئاً تافهاً في الحلم.

لقد أَلهمتِ الوجوهُ دائماً مخيلتي. ولا أملُّ النظر إلى الوجوه حتى أجد الوجه المناسب للدور. ومن أجل دور قصير أنظر . وكثيراً ما أنظر . إلى ألف وجه حتى أعثر على الوجه الأمثل لما أريد التعبير عنه. فالوجه هو أول ما يتيسر لنا فهمه.

إن الوجه يلفت نظرنا ونحن أطفال مثل باقي الأشياء. ونحن نرى الأمان في وجوه أمهاتنا، مع أننا لا نتذكرها تذكراً واعياً. وبعد ذلك ننظر إلى الوجوه الأخرى.

إن الوجه يحدد لنا دورنا. وقد لاحظت أن بعض الممثلين يتأثرون بالأدوار التي يؤدونها. يجدون أنهم ناجحون في دور ما دون غيره، فينتهي بهم الأمر إلى أداء ذلك الدور في الحياة. وقد عرفت ممثلاً أدى دور المغفَّل مدة طويلة، وهو الآن مغفل على الدوام. وهو إنما أخذ تلك الأدوار لأن فيه شيئاً من الغفلة للبدء بها، ثم إن أداء تلك الأدوار قد أظهر ذلك الجانب وعزَّزه.

ثمة سوء فهم عام بشأن ما أبحث عنه عندما أتفحص معرض صوري. أنا لا أفتش عادة عن وجوه لا تُنسى. من السهل العثور على وجوه لا تنسى، ولكن الأمر الصعب هو أن تجد وجوهاً قابلة للنسيان.

مع أنني اهتممت دوماً بالأحلام، فمن بين كل أفلامي لم يكن حلماً كله تقريباً إلا فيلم ((مدينة النساء)). فكل شيء في الفيلم له معنى ذاتي خفيّ، كما في الحلم، ما عدا البداية والنهاية، حيث يكون سنابوراز Snaporaz مستيقظاً في عربة القطار. إنه الوجه الكابوسي لحلم جويدو في ((ثمانية ونصف)).

يحلم سنابوراز بجمع كل النساء في حياته الماضية والحاضرة والقادمة للعيش في وئام. وهذا خيال ذكوري، وحلمُ رجلٍ بأن النساء اللواتي عرفهن في حياته يحببنه إلى حد يمكن معه أن يرغبن في الاشتراك فيه، وأن يفهمن أن كل واحدة منهن تمثِّل مرحلة مختلفة من حياته، ومشاعر متباينة، وأنه يمكن أن يكون هو رابطة فيما بينهن أيضاً. وهن يفضلن، بدلاً من ذلك، أن يقطِّعنه إرباً إرباً، فتأخذ إحداهن ذراعاً، والثانية ساقاً، والثالثة ظفراً. إنهن يؤثرن الإشراف على جثة على أن تؤخذ منهن.

خطرت لي فكرة ((مدينة النساء)) وأنا أتمشى في روما ليلاً مع إنغمار بيرغمان الذي كان يصطحب ليف أولمان. كنا التقينا تواً، وسرعان ما تآلفنا.

تحدثنا، نحن المخرجيْن، عن صناعة فيلم مشترك، على أن نتناصف العمل، فيقدم كل منا منتجاً يدفع نصف المال، ويروي كل منا قصته الخاصة، ويكون الوصل بين القطعتين غامضاً، واقترح أحدنا ((الحب))، ولا أذكر من الذي اقترح ذلك، ربما ليف أولمان. استحسنا الاقتراح بما أن كلينا كان يؤمن بالبحث عن الحب الذي يسمو بالإنسان. وكانت تلك الليلة في روما جميلة، وفي مثلها تبدو جميع الأفكار جيدة. أنا أحب التجوال في روما ليلاً. وكان بيرغمان وأولمان زائرين غير عاديين. تعلمت أشياء كثيرة عن مدينتي بعد رؤيتها من خلال عيونهما كسائحين. وأدرك بيرغمان، وأدركت أنا، أن كل واحد منا ينبغي أن يضبط نفسه بعض الشيء، على ألا يفرض المنتجون ضبط النفس هذا. وكلانا كان مشهوراً شهرة مبررة بالميل إلى صناعة أفلام طويلة.

بعد عزمنا على صناعة فيلم معاً، واجهتنا مشكلة الجغرافيا. أردت أنا أن نعمل في روما، وأراد هو أن نعمل في السويد. ولكن من يدري إن كانت علاقتنا ستستمر لو حققنا التقارب الجغرافي؟ كان الواحد منا يحترم أعظم الاحترام أعمال الآخر، وما التقى في الحقيقة هو أعمالنا. لقد التقت شهرته شهرتي.

صارت فكرتي إلى فيلم ((مدينة النساء)) بعد أكثر من عقد من الزمن. ومثل فيلم بيرغمان ((اللمسة))، خضع فيلمي في سيرورته لتحولات كثيرة، ولم يلاقِ من الجمهور استقبالاً ناجحاً كما توقعت. وقال بعضهم: لو لم نتقابل أنا وبيرغمان في تلك الليلة لكنا في وضع أفضل.

كان المنتج الأول لفيلم ((مدينة النساء)) أمريكياً يحمل اسماً إيطالياً هو بوب جوتشيوني Bob Goccione، صاحب مجلة أمريكية مشهور. كان وهو شاب يرسم مثلي صوراً كاريكاتورية للناس في المطاعم. قال بعضهم: إني كنت أفضل التعامل مع منتجٍ جديد كل مرة لأن ذلك كان يمنحني حرية أكثر لعمل ما أريد. وأظن أن الأمر خلاف ذلك تماماً. إن ترويض منتج جديد يشبه ترويض حذاء جديد صقيل الجلد. وهذا قاسٍ على القدمين. ما كنت أتمناه في الواقع هو الحماية التي كان يتلقاها الفنانون على عهد مايكل أنجلو. فأنا ما رضيت في أي وقت عن بيان الميزانية، ولا صادقت المحاسبين الذين كانوا يُعدُّونه ويفسرونه.

لم يكمل جوتشيوني إنتاج الفيلم لأن الإنفاق عليه زاد على الميزانية، إضافة إلى مشكلات كان يواجهها في إنتاج فيلم آخر. وأراد أيضاً أن استخدم ممثلين أمريكيين أو إنكليز من الذين يعززون نجاح الفيلم. وهناك مشكلة أخرى هي تصور كل منا حول أسلوب عرض الجنس على الشاشة. كنت محتشماً في اعتقاده، أراد أن يعرض مزيداً من المشاهد الجنسية وفي لقطات قريبة. يبدو لي أن الجنس حين يمارسه الآخرون شيء مضحك، أما حين نمارسه نحن فهو ليس كذلك.

كانت فكرة عمل فيلم ((كاترينا فيلليني الكبيرة)) فكرته. وقد راقتني كثيراً. وتحدثنا حول أفكار عديدة تتعلق بذلك، إلا أن الفيلم لم ينفذ.

يبدو العالم في ((مدينة النساء)) من خلال عينيْ سنابوراز. وهذه وجهة نظر رجل نظر دوماً إلى المرأة باعتبارها لغزاً غامضاً، وهي نظرة تتجاوز المرأة التي هي موضوع أهوائه إلى الأم، والزوجة، والمرأة العابرة، والبغي، وبياتريس حبيبة دانتي، وملهمته الشخصية، والمغوية في الماخور. إنه يسقط على المرأة كل أوهامه. وأنا أعتقد أن الإنسان قد غطّى منذ بداية الزمن حتى الآن وجه المرأة بالأقنعة. وهي أقنعته، على كل حال، وليست أقنعتها. إنها أقنعة المشاهد، وليست أقنعة المرأة، وما تخفيه ليس ما يظهر أنها تغطيه،وهي تأتي من عقل الإنسان الباطن، وتمثل ذلك الجانب المجهول من نفسه.

لا أذكر متى فكرت في اسم سنابوراز أول مرة. كنت أطلقه على ماسترورياني تفكهاً، ثم أخذت أناديه به. وحين كنت أخطط فيلم ((مدينة النساء)) بدا لي الاسم مناسباً للشخصية التي كان سيؤدي دورها ماسترورياني. ولقد أثار هذا الاسم أسئلة كثيرة. وسئلت: أي أسم هذا؟ ماذا يعني؟

وحين يحدث شيء كهذا، أبدي انزعاجي لأوحي للسائلين بفظاعة ما يطلب مني قوله، فيكفّون عن الأسئلة. والاسم ليس في الحقيقة إلا لفظة اخترعتها أنا.

عندما دعوت ماسترورياني سنابوراز العجوز، لم يبدِ ارتياحه إلى ذلك، ولكن ربما كانت الصفة وليس اللقب هي ما أزعجه.

ولما وصل ماسترورياني إلى موقع التصوير، كان عليه أن يخترق حشداً من النساء الظاهرات في الفيلم، إضافة إلى المنتظرات بالقرب من شنيشيتا من أجل اختلاس النظر إليه. كنت أحسب أنه سوف يبهجه تزلف النساء وهن يرشقنه بالورد، غير أنه أظهر التبرم، وقال لي: إن السير بين تلك النساء وهن يرشقنني بالورد يخيفني.

تلقيت نقداً كثيراً بعد ((مدينة النساء))، وخاصة من النساء. قيل: إنني معادٍ للمرأة. لم يخطر لي قط أن مثل هذا التفسير ممكن. وهذا قد أكد لي مرة أخرى أن المعرفة السابقة بما سيراه الناس في عملك غير ممكنة في الواقع. لقد اعتبرت أنا أن فيلمي يتصف بالصفاقة والصدق والفكاهة.

إن بعض النساء كنَّ من خير الأصدقاء. وكنت دائماً محتاجاً إلى الاستدفاء باصطحاب النساء. وفي أثناء العمل، أقدم أفضل ما عندي حين أحاط بهن. فالنساء معجبات ومشجعات عظيمات. وهنَّ يحفزنني، وربما أقوم بأحسن الأعمال ابتغاء لفت أنظارهن. وأنا مثل الطاووس الأنيق الذي يتوجب عليه رفع ذيله من أجل أنثاه. لا يسعدني أبداً أن أصنع فيلماً عن الجنود أو رعاة البقر من غير النساء.

قضيت حياتي أو معظمها مع امرأة واحدة هي جيوليتا. وكثيراً ما يساعدني نساء في موقع العمل. وبعض شخصيات أفلامي الأثيرة عندي نساء. وأنا لا أفهم قول النقاد: إن أفلامي عن الرجال وللرجال. إن جلسومينا، وكابيريا، وجولييت، هن شخصيات واقعية مثل أي من الناس الذين عرفتهم في الواقع.

عشرة آلاف امرأة! ربما كان تحقيق ذلك مملاً بعض الشيء. ولكن ليس في الخيال. الخيال هو المهم. إن الكعكة التي يحضرها د.كاتزون Katzone للاحتفال بالمرأة رقم عشرة آلاف في ((مدينة النساء)) يُفترض أن يكون عليها عشرة آلاف شمعة، غير أن ذلك لم يكن طبعاً. إن الخيال في الأفلام أهم من الواقع. فالأشياء الواقعية لا تبدو واقعية، وحتى تلتقط وهم الواقع قد يلزمك أن تصور شيئاً عدة مرات.

إن جورج سيمنون هو أساس شخصية د. كاتزون. وسيمنون أصبح صديقاً جيداً لي بعد ((الحياة الحلوة)). قال لي: إنه قد أغوى عشرة آلاف امرأة منذ سن الثلاثين حتى الآن. من الواضح أن سجّله خير من سجّلي.

يسألني الناس دائماً عن هدفي من صناعة فيلم، وعن رسالتي. وأتلقّى هذه الأسئلة عادة من الطلاب والأساتذة والنقاد. وبعبارة أخرى يريدون أن يعرفوا لماذا أصنع الأفلام. فهم يعتقدون أن وراء الضرورة الإبداعية سبباً ما. يمكنك أيضاً أن تسأل الدجاجة لماذا تضع بيضاً. إنها تضعه تحقيقاً للغرض الوحيد القادرة عليه في الحياة ما عدا أكلها. ولا شك في أن وضع البيض مفضل. أنا مثل راقصة الباليه في ((الحذاء الأحمر))، والتي تجيب حين تُسأل عن سبب رقصها بالقول: لأنه يجب أن أرقص.

إذا قلت الحقيقة شعروا بالخيبة. لايعجبهم قولي، لذلك أحاول أحياناً، إذا كان مزاجي رائقاً، أن أخترع أسباباً غير موجودة، ولكنها ربما كانت وراء هذا العمل أو ذاك. ومع أنني في البداية أكون مهذباً وراغباً في إرضائهم، فإن الغضب يستحوذ عليّ في النهاية. إنهم لا يدَعون اللقاء ينتهي نهاية حسنة. وجزاء إجابتي عن أسئلتهم هو دائماً تكرار السؤال.

في مرحلة من الحياة فكرت في أن امتلاك مطعم سيكون استثماراً جيداً. ثم أدركت أن ذلك سيرتب عليَّ مسؤولية، وأن ما كنت أتمتع به في الحقيقة هو الأكل في المطعم، وليس امتلاك واحد.

إن كل شيء عاطفيٌ وحدسيٌ بالنسبة لي. وأنا مثل رئيس الطهاة في المطبخ ممتلىء بالمواد التي بعضها غريب. وبعضها مألوف، والذي يقول: ماذا سأطبخ اليوم؟ ثم يأتنيي الإلهام، فأبدأ بالمزج والتحريك حتى يتشكل

طبق جديد. وهذا مجرد تشبيه، فأنا لا أحسن الطبخ أبداً. عندما كنت صغيراً جداً اعتقدت أنني قد أجد المتعة في تعلم الطبخ، ولكن اتضح في النهاية أن اهتمامي بالطبخ هو اهتمام بأكل ما يطبخ.

قد يأتيني صحفي ويقول: ما قصدك من عمل ((معكرونة على طريقة فيلليني))؟ ولا يسعني أن أجيب: كنت جائعاً. سيظن أنني لا أحترم الصحافة، وسيمضي ضاغناً عليّ، ويكتب شيئاً يبعد الناس عن مطبخي. لذلك ابتكرت قصة متقنة يظهر لي فيها إسكوفيه Escoffier في زيارة تفقدية، ويتم إنقاذي في قدر ماء يتدَّلى فوقي كما تمَّ إنقاذي في دلو في فيلم ((المهرجون)) تماماً.

الحقيقة هي أنني لا أستطيع أن أعلل عملي في السينما. أنا أحب أن أخلق صوراً ليس غير، وليس هناك من سبب آخر. إن هذا العمل يلائم طبيعتي. وهذا توضيح كافٍ على ما يبدو.

لم أعرف ماالذي أرغب في عمله حتى بلغت الخامسة والعشرين. لم يخطر لي أن الإخراج السينمائي سوف يستهويني. ولو خطر لي ذلك، لما كنت واثقاً من قدرتي عليه، أو من تسنّي فرصة ممارسته لي. حين كنت أكتب مخطوطات، كنت أراقب تنفيذ مخطوطاتي وقد اعتراني الارتباك من كل ما يجري حولي. ولم أشعر بالاهتمام حقاً إلا بعد أن انهمكت في العمل مع روسيلليني. كان روسيلليني عميق الاهتمام. كانت الحياة مع الاهتمام مجهدة وعسيرة ولكنها أكثر روعة.

سمعت هاتفاً في داخلي يقول: نعم، تستطيع أن تكون مخرجاً. ربما كان هناك دائماً، ولكني لم أسمعه من قبل.

لما كنت في العاشرة، كنت أقيم عروضاً على الشرفة لأطفال الجيران، وأبذل جهدي حتى تكون العروض مشابهة للأفلام التي كنت رأيتها في سينما فولجور، وكان الأولاد يضحكون. قالت أمي: إنني كنت أطلب أجرة دخول، ولكني لا أتذكر ذلك.لم أكن أهتم كثيراً بالمال، وإن اهتممت فذلك فكرة جيدة جداً، لأنني أعتقد أن الجمهور يرتاب في أي شيء مجاني. وحتى لو دفع كل ولد مبلغاً تافهاً، لدلَّ ذلك على أنني كنت محترفاً.

من الأسباب التي جعلتني أهتم بالسيكولوجيا اليونغية هو أنها تسعى إلى تفسير أفعال الفرد في سياق الجماعة. وهي تزودني بتفسير مفصل عندما لا يكون عندي تفسير. ولو قابلني صحفي وأنا صغير وقال: ما الذي يدفعك إلى إقامة عروض الدمى هذه؟ فلربما أجبته قائلاً: لا أعرف. والآن أستطيع أن أجيب، وقد ازداد عمري ستة أضعاف، إن لم أزدد حكمة: لأن ذلك مركوز في وعيي الجمعي النموذجي. ثم أحبس نفسي حتى يسقط الدلو على رأسي ويحجب أُبهتي.

وبعد ذلك سيطلب مني أستاذ أن أشرح للأجيال لماذا أحبّ إسقاط الدلاء، ويمكنه أن يكتب أطروحة عن الموضوع من أجل نيل درجة دكتوراه.

١٥
العمل هو السفر المفضل

أنا لا أحب السفر لأني أفضل السفر بالخيال. أشياء الواقع ترهقني، ولكن إذا كان وجودي الجسدي مرتاحاً في وسطه المعروف، أكون غير مقيّد بالأمتعة، وبالتالي طليق الخيال. يتحرر عقلي من تفاصيل من مثل وضع ألبسة داخلية كافية في الحقيبة، ووضع الغطاء على معجون الأسنان. وحين أسافر بالفعل، أتوق إلى الفرار من حواجز الطائرة، غير أن حسَّ الخيال يكبحه رهاب الاحتجاز. إن الطائرة والمشفى لهما التأثير ذاته في نفسي.

أشعر حين أسافر كأنني حقيبة، غير أني حقيبة ممتلئة بالمشاعر. أنا أكره أن أشحن نفسي إلى أي مكان. والآن أنا أتمتع بما أسمع عن سفر الآخرين.وهذا يوفر لي الإثارة من غير متاعب، فأقول: ما أمتع ذلك! وما أروعه! وأقصد ذلك بالنسبة إليهم، وأنا سعيد بأني لست ممن يستمعون إلى إعلان مكبّر الصوت في المطار. يتعذَّر عليّ فهم الصوت المشوّش وهو يعلن عن تأجيل موعد الطيران.

كنت أتوق إلى الطواف في العالم وأنا صبي، ثم وجدت روما، فوجدت العالم. عندما أكون في أي مكان آخر، أستاء من ذلك المكان قليلاً، لأنني أشعر أنني عرضة للخطر، وكأنني عصيّ على الموت طالما بقيت في روما. إن الشعور بالخطر يلازمني في أي مكان آخر.

لما وصلت إلى روما أول مرة، كان عندي فضول، ولم يكن عندي آمال. تمنيت أن أكون صحفياً ورسّام كاريكاتور ناجحاً.

كنت توّاقاً إلى رؤية أماكن عديدة رأيتها فيما بعد، ومن بين تلك الأماكن كانت الولايات المتحدة تحتل المقام الأول. لقد رأيت على الشاشة خلال الحرب العالمية الثانية أناساً فيهم وسامة وعليهم ثياب أنيقة، رأيتهم يرقصون، ويذهبون إلى الحفلات، ويأكلون. كان لديهم برّادات ممتلئة دائماً. سحرتني أمريكا، هذا البلد الرائع الذي يبدو فيه الناس أغنياء وسعداء، وتقت إلى زيارته. شكَّلت صوراً عنه في ذهني قائمة على كل ما تذكرته من الأفلام الأمريكية.

وحين زرت الولايات المتحدة، بدت تخيلاتي مثل رسوم مضحكة. فكل شيء هناك كان أصغر أو أكبر من صوري الذهنية. وجدت الواقع متعارضاً مع خيالي وخارج نطاق فهمي. وأدركت أنني لن أستطيع أن أفهمه وأعرفه، لذلك وليّت الأدبار، وعلى التدريج لم يبقَ من أمريكا في خيالي إلا ما تصورته، ولم يداخلها من الواقع إلا القليل، وخاصة حين أخذت الطائرة وذهبت إلى هناك.

عُرض عليَّ كثير من الفرص لصناعة أفلام في بلدان أخرى، ولاسيما في الولايات المتحدة. وكنت لا أرتاح إلى صناعة الأفلام إلا في إيطاليا لأسباب عدة. لم تكن مشكلة اللغة ذات أهمية بالنسبة لي. فأنا عملت مع ممثلين غير إيطاليين مرة بعد أخرى، ولم نواجه أي مشكلة في التواصل. ففي فيلم ((ساتيركون))، مثلاً،

استخدمت ممثلين يتكلمون الإنكليزية لأنني اعتقدت أن النماذج الأنجلو ساكسونية ستحقق على نحو أفضل توقعاتي عن مظاهر الرومان القدماء. واستعملت الإنكليزية في أثناء إخراجي للفيلم، وفهمني أولئك الممثلون تماماً. من الناحية اللغوية، أستطيع إذاً أن أعمل في أماكن أخرى، بما فيها هوليود، ولكن هناك اعتبارات أخرى أكثر أهمية.

يتوافر لي في شنيشينا تحكمٌ ومرونة كاملان، أستطيع أن أُعدَّ أي موقع للتصوير، ويمكنني أن أجري التعديلات التي أريدها فيما بعد. وبما أن معظم قصصي تجري أحداثها في إيطاليا، فإن ضرورة الانتقال إلى بلد أجنبي كانت نادرة. وإن احتجت إلى بيئة أجنبية، كما في فيلم ((كازانوفا))، فإن الفنيين يستطيعون تجهيزها لي في سهولة. وفي فيلم ((أمريكا)) المأخوذ عن رواية كافكا، والذي أظهر أنني أخطط له في فيلم ((المقابلة)). كان التفكير في بناء نيويورك القرن العشرين في شينشيتا أسهل عليّ من البحث عنها في مدينة نيويورك ذاتها. ولما ذهبت إلى فرنسا من أجل فيلم ((المهرجون)) زاد اقتناعي بألا أغادر روما مرة أخرى. وقع لي حادث مؤلم واعتبرته علامة. وأنا أؤمن بالعلامات ولاسيما المحذِّرة منها، وأحاول أن أراقبها وأمنحها التصديق.

كنت نازلاً في فندق في باريس. وفي منتصف الليل أفقت ووجدت الغرفة دافئة جداً. مضيت إلى النافذة وأنا نصف نائم فاصطدمت يدي بالزجاج وانجرحت. كانت يدي تنزف حين اندفعت إلى الخارج، وأخذت سيارة أجرة إلى مشفى، وكنت لابساً رداء الحمام والمنامة فقط. وفي عجلتي نسيت محفظة الجيب. وفي المشفى طلبوا مني أن أدفع سلفاً. تصوَّرْ ! رفضوا علاجي قبل أن أدفع، وأخيراً ندموا على ذلك. اعتبرت هذا الحادث المشؤوم تحذيراً لي من العمل في بلدان أخرى. وأنا اهتم بالهواجس، والرموز الخارقة في ظاهر الأمر، مع أني لا أعدُّ نفسي مؤمناً متطرفاً بالخرافات. ويونغ يدعو هذا ((تزامناً))، وهو وقوع حادثين غير مترابطين منطقياً في آن واحد وعلى نحو له دلالة.

إن الفائدة الكبيرة من العمل في شنيشيتا هي الحرية التي أملكها للإخراج على طريقتي الخاصة. فأنا أتحدث مع الممثلين وهم يؤدُّون أدوارهم أمام الكاميرا مثل مخرج الأفلام الصامتة. فالممثل لا يعلم أحياناً ما يقول، أو أن النص قد تغيَّر كثيراً في اللحظة الأخيرة على غير علم منه، لذلك أضطر إلى تلقينه دوره المكتوب والكاميرا تصور. والظاهر أنه يستحيل القيام بذلك في هوليود باستخدام مكبرات الصوت. وقد أحتاج إلى وسيلة تخاطرية لإيصال تعليماتي الأخيرة للممثلين. كان أنطونيوني قادراً على العمل في لندن وهوليود في هذه الظروف، غير أنه ذو مزاج مختلف عن مزاجي. فهو يحمل إيطاليا معه حيث يذهب. لذلك يستطيع أن يكون كاملاً في أي مكان، أما أنا فلا أشعر بالاكتمال إلا في روما. يعجبني أنطونيوني غاية الإعجاب، ومع أن الطريقة التي يعمل بها مختلفة عن طريقتي في العمل، فإنني أحترم نوعية عمله وتكامله. إنه مبدع عظيم تأثرت به تأثراً كبيراً. وهو لا يساوم، وعنده ما يريد أن يقوله. وأسلوبه الشخصي مختلف عن أسلوب أي إنسان آخر. إنه متفرد، وصاحب نظرة خاصة.

أعتقد أني وُجدت لأكون مخرج أفلام صامتة. أتذكر مناقشة هذا الموضوع مع كنج فيدور، أحد عباقرة السينما. وأتذكر دوماً أنه قال لي:إنه ولد عند بداية السينما. ياللروعة! لكم أودُّ لو ولدت آنذاك، وتسنَّت لي

فرصة البداية الجديدة، وابتكار كل شيء!

وهناك سبب آخر شخصي لتفضيلي روما على مراكز الإنتاج الأخرى هو أنني في تلك المراكز لا أعرف في أي مطعم سآكل. لم يكن عندي اهتمام خاص باختبار مطاعم عديدة. فما إن أكتشف مطعمي المفضل حتى أخلص له كل الإخلاص. إن الإخلاص لمطعم أسهل من الإخلاص لامرأة.

أحب أن أعرف اللصيقة التي على ربطة عنق الشخصية، والمحل الذي تشتري منه الممثلة ملابسها الداخلية، والحذاء الذي ينتعله الممثل، فالحذاء ينمّ كثيراً على الشخصية،وأحب أن أعرف من يأكل ثوماً.لو عملت خارج إيطاليا لما استطعت أن أعرف هذا كله.

إن الحرية، مع قدرتي على الإخراج، هي أهم عنصر من عناصر سعادتي في الحياة. وحتى وأنا صبي، كانت طاقاتي تتوجه دائماً نحو مقاومة ما يحدُّ من حريتي: البيت، والمدرسة، والدين، وأي سيطرة سياسية، وخاصة سيطرة الفاشية التي كانت تمثل سيطرة شاملة، وسيطرة الرأي العام الذي كان ينبغي التوافق معه. لم أدرك سيئات الفاشيين إلا عندما أحكموا الرقابة على القصص المصورة.

يمكن أن تكون الحرية مشكلة. لأن إخراج الأفلام مسؤولية، والمسؤولية والحرية متناقضتان. إن أموال القلة وحيوات الكثيرين في يديك. والأفلام ذات قوة مؤثرة، وهذا أيضاً مسؤولية.

القيود مهمة جداً أيضاً. فالحرية الكاملة تعني كثيراً من الحرية، ويمكن أن تسفر في الواقع عن حرية قليلة جداً. إذا قال لي أحدهم: يمكنك أن تصنع الفيلم الذي تريد، وأن تنفق ثمانين مليون دولار، فلن يكون ذلك هبة، بل عبئاً. سأقضي وقتي وأنا أتصور كيف يمكن أن أصنع فيلماً لا يكون من الطول بحيث يترتب علينا أن نزوِّد مقاعد دار السينما بالوسائد، وحجرة بيع التذاكر بالأسرَّة.

أظن أنني لم أستطع التكيف مع فخامة أمريكا وأساليبها الباذخة. كل شيء ضخم مثل أمريكا نفسها، كل شيء غير محدود. كم هو مرعب أن يقال لك: إن إمكاناتك غير محدودة. وحتى الأمريكيون أنفسهم لا بد أن يفزعهم بعض الشيء أن يقال لهم: يمكنكم أن تفعلوا أي شيء، وأن تكونوا أي شيء. يكفي أن يقال لك ذلك حتى يجعلك تتجمد في حذائك، ويصيبك وهم القوة بالشلل. وليس هذا في آخر الأمر إلا وهماً. كلما قبلت مالاً أكثر، أمسك بك مزيد من الأسلاك، فتعيد رحلة بنوتشيو إلى صباه، وتصبح دمية. إن المزيد من المال لا يشتري فيلماً جيداً بالضرورة.

احتجت في فيلم ((السفينة المبحرة)) إلى واجهة عريضة للرسم، فاستخدمت جدار مصنع معكرونة بنتانيلا، حيث عمل والدي، أوربانو فيلليني، عندما قدم إلى روما عائداً من العمل القسري في بلجيكا بعد الحرب العالمية الأولى. وفي أثناء عمله في ذلك المصنع عام ١٩١٨ التقى والدتي، إيدا باربياني، وفرَّ بها، ليس على فرس بيضاء، بل في قطار، وفي عربة الدرجة الثالثة منه، وكانت هي موافقة تماماً على انتزاعها من بيتها، وأسرتها، وطبقتها الاجتماعية.

وحين عملت فيلم ((المقابلة)) من منظور الأعوام المنصرمة، كان فهمي لوالديَّ أفضل من نظرتي إليهما في عهد الشباب. صرت أشعر بالقرب من أبي، ووددت لو أستطيع إعلامه بذلك. وتفهمتُ أمي على نحو

أفضل أيضاً، فلم أعد أستاء من خلافاتنا. لقد أدركت أن الحياة لم تعطِ أياً منهما ما تمنّى، غير أني، في استعادتي للأحداث الماضية، منحتهما الفهم الذي منحته للشخصيات في فيلمي.

إن متن السفينة في فيلم ((السفينة المبحرة)) قد بُني على المنصة الخامسة في شنيشيتا. وبما أنها استندت إلى روافع هيدروليكية، فقد كانت تهتز اهتزازاً يوحي بالواقع. أصيب الجميع بدوار البحر إلاي، لا لأني كنت بحاراً جيداً، بل لأني كنت منهمكاً تماماً في العمل، وغير شاعر بالاهتزاز. أما البحر فأُحدِث باستخدام غاز البولي إيثلين. وظهر الغروب المرسوم جميلاً،وكان واضحاً أنه مصطنع.وهذا المظهر الزائف كان مقصوداً. وفي النهاية أكشف من وراء كاميرا مجملَ ذلك الاستعراض الساحر.

كنت متردداً في إعطاء فريدي جونز دور أورلاندو. ظننت أنه سيكون نموذجاً بريطانياً يؤدي دورَ إيطاليٍ في بيئة متوسطية. ومع ذلك رأيت فيه ما يناسب الدور. ذهبت أنا وإياه بالسيارة إلى المطار بعد المقابلة الأولى. وفي طريق العودة إلى روما كنت لا أزال غير متيقن. ثم شاهدت باصاً عليه لوحة كبيرة للإعلان عن بوظة أورلاندو. اعتبرت ذلك فألاً حسناً جعلني أتخذ القرار. إلى جانب ذلك لم يكن في ذهني أحد في الحقيقة.

عند الابتداء أظهر التباين بين الحركة المضطربة في مطبخ الدرجة الأولى في السفينة المزودة بكل أسباب الترف، وبين الحركة الوئيدة الرصينة في غرفة الطعام. يأكل الأغنياء في بطء، فليس هناك ما يستدعي قلقهم على نقصان شيء. إن اهتمامهم منصب على مظهرهم وهم يمضغون.

كنت حريصاً على توفير طعام فاخر مناسب للتصوير لكي يبدو شهياً على الشاشة. فطلبت طعاماً طازجاً ولذيذاً بغية إلهام الممثلين. كان مهماً أن يكون طيب الرائحة، فنحن كنا نتطلع إلى أكله فيما بعد. ربما كان عمل الممثلين أفضل، وربما لم نلتقط إلا قليلاً من الصور، وذلك حتى نفرغ قبل أن يبرد الطعام.

أنا لا أستصغر عمل أي شيء في موقع التصوير، فأنقل الطاولة، وأسرِّح شعر أحدهم، وألتقط قطعة ورق من الأرض. إن ذلك كله جزء من صناعة الفيلم. أما في البيت فلا أستطيع أن أصنع فنجان قهوة لأنني لا أستطيع انتظار الماء حتى يغلي.

إن فيلم ((السفينة المبحرة)) له علاقة بالأوبرا، وهذا موضوع تحاشيته في أفلامي المبكرة. أنا لم أقدِّر تراث الأوبرا الإيطالية حق قدره إلا في فترة متأخرة من حياتي. وأظن أن السبب الذي تحدثت وكتبت عنه كثيراً هو أن حب الأوبرا فُرض على كل الإيطاليين، ولاسيما الرجال منهم. كان أخي ريكاردو يطوف حول المنزل وهو يغني. ولا يقتصر حب الأوبرا على إيطاليا بالطبع، إلا أنه أوسع انتشاراً هنا منه في أمريكا.

كنت طيلة حياتي مطبوعاً على مقاومة أي شيء يعجب الآخرين، أو يرغبون فيه، أو ((يفترض)) أن يفعلوه. إن لعبةكرة القدم لم تحظَ باهتمامي كنشاط أو كمشاهدة، والاعتراف بذلك في إيطاليا يقارب الاعتراف بأنك لست رجلاً أبداً. ولا أحب أن أنتمي إلى أحزاب سياسية أو إلى نوادٍ. ولعل ذلك يرجع جزئياً إلى طبيعة ابن الأسرة السيئ السمعة، ولكني أعتقد أن هناك سبباً آخر وجيهاً جداً هو ذكرى منظمة القمصان السود الفاشية.

كنت طفلاً حين كنا نرتدي ملابس المدرسة الخاصة، أو قمصان الفاشية السود، وكان مفترضاً فينا ألا نسأل عن أي شيء. وهذا ما جعلني أستفهم عن كل شيء. كنت متشككاً على الدوام، ورافضاً أن أساق مع

الأغنام إلى المسلخ. ولذلك ربما أغفلت أحياناً ما يتمتع به الغنم، وكان يمكن أن أحصل عليه من غير أن أتحول إلى خروف مفروم.

والآن صار عندي اهتمام بالأوبرا، ولكن يصعب عليك أن تبدي اهتمامك بموضوع كنت قد أنكرت أشد الإنكار أي اهتمام به زمناً طويلاً.

تطلَّب فيلم ((السفينة المبحرة)) استئجار أشخاص للمشاهد الجماعية التي يظهر فيها اللاجئون اليوغسلاف، وطاقم السفينة، والمسافرون. وقد دفعنا لهم بحسب وقت العمل، وكان المبلغ المدفوع يزداد، كلما طال وقت تصوير المشهد. وأردت أنا أن ينتهي العمل في حينه، أو قبل الموعد المحدد، ويكون الإنفاق ضمن حدود الميزانية، أو قريباً منها قدر الإمكان، إلا أنهم كانوا يريدون كسب المزيد من المال.

استحث بعض ممثّلي أدوار البحارة الإيطاليين ممثّلي أدوار اللاجئين المتمهلين الحاملين أطفالاً مقهقهين. كانوا أشبه بالمتنزهين في حديقة عامة. كانوا يحسنون تمثيل المشهد بعد أن يصور عدة مرات. ولكن في اللحظة الأخيرة كان يبدر من أحدهم ما يفسده.

لم يستمر هذا طويلاً، لأنه كان لي أصدقاء بين الجماعة، غير أن العمل كان مثبّطاً. لم أتصور أحداً يمكن أن يعمل في صناعة فيلم من غير أن يشعر بالفخر، ويبذل قصارى جهده. لقد سعيت دائماً إلى إقامة علاقة حسنة مع العاملين معي، وإلى دعم أي واحد حتى القائم بأصغر الأعمال. إن التأثير السلبي الذي كنت أتوقعه، ولم أكن أحبُّه، هو تأثير المنتج، أو حَوَمَان المنتج المتجسس حولي، أو اختلاسه الكلام على الهاتف في مكان قريب، وخاصة عند الانتهاء، بينما المحاسبون يعدّون النقود.

لم أشاهد الفيلم منذ انتهى العمل فيه، ولكني أتساءل كيف يبدو الآن في ضوء ما يحدث في يوغسلافيا. هل سيبدو خفيفاً جداً وقديم العهد، أم سيكلم الجمهور؟

إن القرابة بعيدة بين وحيد القرن والحمار الوحشي الذي أسهمت في تنظيفه عندما قدم السيرك إلى ريميني وأنا صغير. وأعتقد أن سبب مرض الحمار الوحشي هو أنه لم يمارس الجنس في حياته. فكيف يمكن أن يشعر بالعافية؟ فعلى الرغم من كل شيء، لم يوجد في السيرك إلا حمار وحشي واحد. إن وحيد القرن مريض حباً.

إن وحيد قرنٍ واحداً فقط يشبه حماراً وحشياً واحداً فقط.

لما شرعت في صناعة أعمال تلفزيونية تجارية، قال الناس: إنني بعت روحي للمصالح التجارية. وآلمني ذلك جداً. أنا لا أستطيع القول: إنني غني جداً لا أرغب في كسب بعض المال. ولكنني لم أؤفلم أي شيء ابتغاء المال فقط. أنا لا أفعل ذلك. ومع أن الشهرة لا تسدد فاتورة مطعم سيزارينا، فلا يمكن أن تدفعني الحاجة الماسة إلى المال إلى القيام بعمل لا أؤمن به. لقد عُرضت عليَّ فرص للذهاب إلى أمريكا والبرازيل وغيرهما، وصناعة فيلم لم أقتنع به. طلب مني أن أذهب إلى البرازيل لعمل فيلم عن سيمون بوليفار.

من الواضح أنه لم يدفع لي مال كثير من أجل صناعة أعمال تجارية، ولكن الفكرة استهوتني. وقال كثيرون: كيف يصنع فيلليني إعلانات تجارية للتلفاز بعد أن انتقدها كثيراً، وأعرب عن كرهه لها؟ وكان هذا

بالضبط سبب صناعة أحد الإعلانات. قيل لي: إن باستطاعتي أن أنفذ عملاً تجارياً متكاملاً من الناحية الفنيِّة. ولم أعمله من أجل المال، مع أني قبلت الأجر.

وتوخياً للدقة أقول:إنني لم أكره إعلانات التلفاز التجارية المثيرة، كما أني لم أعجب بها. لقد شاهدت العديد من الأعمال الرديئة على شاشة التلفاز، على أني أعتقد أيضاً أن هذه الأعمال ليست بالضرورة ذات نوعية هابطة لأن التلفاز يعرضها فقط. فالإعلانات التجارية يمكن أن تكون مبادرات فنية مصغرة، وينبغي أن تحقق الغاية منها على أفضل وجه.

ما كنت أكرهه هو أن تقطع الإعلانات التجارية أفلامي حين تعرض على شاشة التلفاز. فهذا القطع كان يدمر الإيقاع. وأنا أعارض كل المعارضة أن تتخلل الإعلانات التجارية عرض الأفلام. وأعلنت رأيي على الملأ حول هذا الموضوع. وهذا لا يعني أنني أرفض أن تكون هناك أعمال تلفزيونية تجارية. إن المنتجات تشبه منتجي الأفلام. ثمة شخص يترتب عليه أن يدفع.

وتقول الصحافة: لقد قلت دائماً: إنك تكره أن تقاطع الإعلانات التجارية أفلامك. والآن هاأنتذا تصنع إعلانات تجارية. أما خنت بذلك مخرجين آخرين مثلما خنت نفسك؟ وهذا سؤال سخيف آخر كثيراً ما ينطوي على استفزاز. إن الإعلانات التجارية لم تصنع بغية مقاطعة الأفلام طبعاً. يمكن عرضها قبل أو بعد. وإذا كان هذا ليس ما يحدث، فالغلط ليس غلطي. لقد بذلت غاية الجهد. وأنا لا أدير العالم، ولا حتى إيطاليا. ما سعيت إليه هو جعل الإعلانات التجارية مسلية قدر الإمكان. وهذا موضوع لا أحب الحديث عنه أبداً. وعندما يسألون: لماذا عملت إعلانات تجارية، ياسيد فيلليني؟ لا أجيب، لأنني لا أحب سماع نفسي وأنا أدافع.

كنت أجد متعة خاصة في الإشباع الفوري مثل كتابة قصة أو مقالة. وحين كنت أُلهم فكرة كنت أؤفلمها وأشاهدها. وهذا كان يذكرني بالفترة التي كنت أكتب فيها للصحف والمجلات ثم للراديو.

كان أول إعلان تجاري عملته إعلاناً عن كامباري Campari في عام ١٩٨٤.

امرأة شابة يبدو عليها الضجر هي تنظر من خلال نافذة قطار متحرك. أحد المسافرين يلتقط جهاز تحكم ويغير المنظر المرئي من النافذة، وكأنها شاشة تلفاز كبيرة. تظهر مشاهد غريبة ومتنوعة.

لا تبدي المرأة أي اهتمام.

يسألها الرجل إن كانت تفضل المناظر الإيطالية.

والمنظر الذي يظهر الآن خارج النافذة هو منظر زجاجة كامباري بالقرب من برج بيزا المائل.

حينئذ تشعر المرأة بالسعادة والحيوية.

أما الإعلان عن معكرونة باريلا Barilla، والذي عملته في عام ١٩٨٦، فيبدأ فيما يشبه غرفة طعام الدرجة الأولى في فيلم ((السفينة المبحرة)). نشاهد رجلاً وامرأة جالسين إلى طاولة. ويتضح لنا أنهما عاشقان. فالمرأة تنظر إلى صاحبها نظرات موحية وحسية مثيرة.

النُدل المتعجرفون للغاية يسيرون في موكب رسمي. يتقدم رئيس الندل، ويطلعهما في تكلف على مافي

لائحة الطعام من وجبات. رئيس الندل يتكلم اللغة الفرنسية.

تُسأل المرأة عما تريد، فتهمس: ريجاتوني.

يسترخي الندل ويتنفسون الصعداء. ويتضح أخيراً أنهم إيطاليون أُمروا بالتظاهر أنهم فرنسيون. يغنون معاً: باريلا، باريلا.

ويعلو صوت مذيع قائلاً: باريلا تشعرك دوماً بالقوة.

وحين نصف المعكرونة بالقوة، فإن اللفظة تفيد معنى الصلابة. أجل، إن التلميح مقصود. إن لذة الأكل ولذة الجنس وثيقتا الارتباط. بالنسبة لي على كل حال.

عندما كنت صحفياً في عام ١٩٣٧، على ما أظن، كتبت سلسلة مقالات أسخر فيها من حقوق المطالبة بالإعلان المسموع والمكتوب. وفي إحدى المقالات يدلق نادل صحن معكرونة مطبوخة على زبون في مطعم. يغضب الزبون، ثم يتشرف جداً بذلك حين يكتشف نوع المعكرونة المدلوقة، فيطلب صحناً آخر ليدلق عليه.

كان يسرُّني أن أُفاجأ بأن الناس كانوا يستظرفون كتاباتي. ومع أني لم أكن راوية النكات، فإني كنت أقدم تعليقات قائمة على منظوري للحياة، للحقيقة المبالغة فيها.

إن الإعلانين التجاريين اللذين عملتهما عن كامباري وباريلا استُقْبلا بالاهتمام الشديد الذي نستقبل به الأفلام الطويلة. كان يعلن في الصحف أن إعلاني التجاري سوف يعرض على شاشة التلفاز. وفيما بعد جرت مراجعة ومناقشة لكل إعلان من النقاد وكتاب المقالة.

في عام ١٩٩٢ طُلب مني عمل إعلان عن مصرف روما. كان قد مرَّ بضع سنوات لم أخرج فيها أي شيء على الإطلاق، لذلك قبلت. وكما في الإعلان عن كامباري، اخترت مرة أخرى مشهد القطار. استخدمت تأثير القطار الخارج من نفق، كما في «مدينة النساء». يفيق مسافر من حلم، ويدرك أن قرضاً من المصرف قد يحقق له أحلامه. والحل هنا أبسط من الحل في الفيلم. القطار، مثل السيارة، يوفر لك فرصة للجلوس ومراقبة الصور المتحركة من النافذة، وهذا شيء أحببت أن أقوم به على الدوام.

تأثرت كثيراً بكتب كارلوس كاستانيدا، ورغبت في أفلمتها. ولكن الاتصال به كان عسيراً. وبعد المحادثة مع صديقتي شارلوت شاندلر، تحدثت مع محامي كاستانيدا في كاليفورنيا، رغبت في الذهاب إلى لقائه هناك على الرغم من أنه لم يوافق على اللقاء حتى ذلك الوقت. إن أحداً لم يقابل ذلك المؤلف الغامض الدائم الروغان، ولا حتى محرره. ولا أحد كان يعرفه إلا محاميه الذي كان يتسلم شيكات المكافآت من ناشر كتبه. وعندما عدت إلى روما، أخبرت الصحفيين أنني قد قابلت كاستانيدا، غير أن ذلك اللقاء لم يسفر عن شيء.

والحقيقة هي أنني لم أجد كاستانيدا.

عندما أجريت مقابلات، أجبت الصحافة أجوبة تودُّ سماعها. فقلت: نعم قابلت كاستانيدا، وقلت: إنه رائع وأكبر من توقعاتي. وقلت: إنه لم يكن على الإطلاق كما توقعت أن يكون. كان لا يخلو من سخف أن تقول: إننا ذهبنا للبحث عن الوزَّة البرية التي يضرب بها المثل. والواقع هو أن الرحلة استنفدت اهتمامي بالكاتب

كارلوس كاستانيدا، مهما كان، وحيثما كان. يبدو أنه أقل ميلاً إلى الاجتماع حتى مني. وما نجم عن الرحلة، إضافة إلى تجربة الرحلة ذاتها، هو أنني لم أقرأ كاستانيدا بعد ذلك مطلقاً. لقد قلبت الصفحة الأخيرة مع تلك الرحلة، وكأنني قد صنعت الفيلم.

دعتني الجمعية السينمائية في مركز لنكولن إلى حفلة تكريم في نيويورك عند إقامة مهرجانها عام ١٩٨٥. جاءت صديقتي شارلوت شاندلر إلى روما لتنقل إليَّ الأخبار ((الطيبة)).

أسعدني التكريم في البداية. هكذا كان رد فعلي الأولي، أما رد الفعل الثاني فكان الشعور بالكرب، لأن أحداً لا يريد أن يرسل إليّ التكريم. لذلك أضطر للتفكير في السفر، وترك عملي. كانوا يعطونني بطاقة سفر مجانية. وهكذا يبدأ تنازع الرغبات المروّع، وأبدأ في تخيّل الرحلة بالطائرة.

كان يقلقني أشد القلق أن تُلغى الرحلة. وإذا أخذنا بالاعتبار كرهي للسفر بالطائرة، فقد يبدو قلقي مستغرباً، وسبب ذلك هو اقتناعي بأن طيبتي تسوِّغ ضياع الوقت الذي أكره أن أضيعه. والإلغاء لا يعني فقط تبديد مزيد من الوقت، بل وجوب معاناة التوقع المفزع مرة أخرى. إن زمن التوقع أطول من زمن الرحلة الفعلي. وحين أسافر بالفعل، أكون قد سافرت في الخيال عدة مرات.

وبما أنني ولدت روحياً في روما، فإنني سأموت في روما. وأنا لا أسافر لأنني لا أحب أن أموت في مكان آخر.

ذهبت جيوليتا معي إلى نيويورك، إضافة إلى ماستروياني،وألبرتو سوردي، ووكيلي الإعلاني، ماريو لونغاردي. وجاءت آنوك آيمي من باريس لتلقانا في نيويورك، وكانت نحيفة كما هي دائماً. أتذكر حين جاءت إلى موقع التصوير ونحن نعمل فيلم ((حياة حلوة)). رآها المعجبون المنتظرون عند بوابة الإستوديو وصاحوا: أطعموها! أطعموها! وكان دونالد سذرلاند قد وصل إلى نيويورك. وجيوليتا كانت دائماً سعيدة بالسفر، واغتنام المناسبة من أجل شراء ثوب جميل جديد. أما ماستروياني الممثل فلم يكن يتمنَّى إلا أن تؤدي الرحلة إلى دور جيد. وقد أدت الرحلة إلى لقائه مع آنوك، على أية حال.

وفي أثناء تكريمي في مهرجان مركز لنكولن، أعربت عن تقديري للسينما الأمريكية، وما أدين به لأفلام هوليود التي شاهدتها أيام صباي في ريميني. وعندما تحدثت إلى جمهور المركز عن ((القط فيلكس))، وتأثري به، لم أتوقع أن يضحك الناس، ويستجيبوا تلك الاستجابة. ولم أعرف إن كانوا أحبوني، أم أحبوا فيلكس. وما أتمناه هو أن يكونوا أحبوا الإثنين.

لقد أحببت مدينة نيويورك دائماً، ولكن لم أعرف قط إن كانت نيويورك قد أحبتني. في تلك الليلة قالت لي: إنها تحبني.

كان ماستروياني معي في المقصورة، وكان يَعدُّ النظارة. قال: أنظرْ! في هذه الليلة يوجد وسط الجمهور مشاهير أكثر مما يوجد على منصة المسرح.لم أعرف إن كان يقصد أكثر عدداً أم أكثر شهرة. ثم سألني إن كنت رأيت داستون هوفمان وهو يصفر في حماسة عندما جرى تقديمي. لا، لم أرَ ذلك. كان ماستروياني حيوي

الحضـــــور فــــي الحفـــلات، أمــــا أنــــا فأتجمـــــد خوفــــاً بحيـــــث لاأدرك أي شـــــيء، ولا يخطر لي إلا التأكد من أن فتحة بنطالي مزمومة. وكثيراً ما كان ماستروياني يقاطعني في لحظة توتر بغية تخفيف ذلك التوتر، ولكنه علم في ذلك الوقت أن مواهبه الهزلية عاجزة عن تحقيق ذلك. لقد كنا جميعاً نأخذ الحادثة مأخذاً جدياً تماماً.

بعد العرض، أقيمت حفلة كبيرة في الحديقة المركزية، وقُدِّم لنا فيها عشاء لم أذقه. ويبدو لي أنني كنت واقفاً طيلة الوقت أتلقى تهاني المئات من الناس. كنت قلقاً ألا أتذكر واحداً التقيته سابقاً. لم أتناول الطعام منذ صباح ذلك اليوم، لأنني كنت شديد التوتر بحيث أنني لم آكل إلا بعد أن ألقيت كلمتي.

ظننت أننا سنخرج لتناول الطعام بعد ذلك، وتبين لي أن هناك حفلة أخرى أيضاً ستقام في مركز المدينة. كان النادي الذي أقيمت فيه الحفلة مظلماً ومزدحماً بالناس، وكان فيه زخارف تمثل أفلامي. أفزعت الظلمة والزحمة جيوليتا، ورغبت في المغادرة.

كنا نتضور جوعاً، وكانت الساعة الثانية والنصف بعد الظهر. ذهبنا إلى ظاهر المدينة البعيد، إلى مكان يدعى محل إلين. وفتحت الباب إلين نفسها. وكانت إلين تفوق توقعاتنا. كان يمكن أن تكون في أحد أفلامي. وكنت سأدعوها، ولكني علمت أنها لا تستطيع أن تترك مطعمها. إن الذين يحبون مطاعمهم يشبهون المخرجين السينمائيين في مواقع التصوير في عدم التخلي عن مسؤوليتهم. لا يرغبون في ذلك. إن مطعم إلين لا ينتمي إليها، بل هي تنتمي إليه، وهي ليست موجودة فيه فقط، بل موجودة له أيضاً.

قال أحدهم لنا: تلك هي الطاولة التي كان وُدي آلن يجلس إليها. فاندفع ألبرتو سوردي إلى تلك الطاولة وقبّلها.

دعيت إلى إجراء مقابلات تلفزيونية عدة مرات. ووافقت خلافاً للقرار الأصوب الذي كنت اتخذته. كان يصعب أن أُكره على تسوية وأنا أصنع أفلامي، غير أن المنتج ألبرتو جريمالدي كان لطيفاً معي، ولذلك وافقت. ما لم أفعله بالإيطالية، وافقت على فعله بالإنكليزية. وإن انطلت عليَّ الحيلة، فقد أملت ألا يُعلَم ذلك في إيطاليا. كيف كنت سأشرح لصحفيي التلفاز الإيطاليين أنني عملت في أمريكا ما لم أعمله معهم. وكان عذري البسيط الذي قدمته دائماً هو أنني لم أُجرِ مقابلات تلفزيونية قط.

سألتني إحداهن في مقابلة تلفزيونية: هل أنت عبقري؟ وماذا عساي أقول: كنت أسرق الوقت حتى أقرر ما أقول: لم أشأ أن أربكها أو أربك نفسي. لذلك قلت: ما أجمل أن يعتقد المرء ذلك. فاهتمت السائلة بالجواب. وفكرت أنا: ما أجمل أن يعتقد المرء ذلك بالفعل!

❁❁❁

الذهاب إلى السينما هو خيار شخصي صادق لمشاهدة هذا الفيلم أو ذاك. يدخل الإنسان في حلم، وحين ينتهي الفيلم يغادر، ويرجع إلى واقع الحياة. أما مشاهدة التلفاز فهي مختلفة عن هذا.

يتحدث التلفاز معنا وإلينا ونحن مفتقرون إلى الحماية وحتى إلى الوعي. إن رسالته التي تتضمن السوقية والقيم الباطلة تنقل إلى المشاهدين وهم يتكلمون على الهاتف، أو يتناقشون، أو يتناولون طعام العشاء في

صمت. إن أفضل طريقة للتعامل مع التلفاز هي أن تشاهده وأنت نائم.

أنا أشعر أن الانتشار الشامل للتلفاز باهتماماته التجارية يشكل خطراً على الجيل الذي يبدو ميالاً للسماح للتلفاز أن يصنع له أفكاره، وينشئ أطفاله. ولو أطلقت العنان للتبجح والهذيان في فيلم ((جنجر وفريد))، لضحيت بما ابتغيته من ترفيه، ولاقترفت بذلك الخطأ الذي أنتقده. الناس يصدقون التلفاز، فهو يتحدث إليهم في منازلهم كالصديق، وينضم إلى مائدة عشائهم، وإلى أسرَّة نومهم.

لقد طغى التلفاز إلى حد يدير الناس معه الأجهزة قبل أن يخلعوا معاطفهم عند العودة إلى منازلهم. بعضهم ينام ليلاً والتلفاز مدار، ويبقى كذلك يحدث نفسه حتى نهاية البرامج، ويأوي الجهاز أخيراً إلى الفراش، تاركاً الشاشة متوهجة تضيء الغرفة. لقد أراحنا من تبادل الأحاديث، وقد يريحنا من التفكير، أي الحديث الداخلي الذي يتحدث كل منا فيه مع نفسه فقط. أما الغزو الآخر فهو غزو أحلامنا. ففي الليل، ونحن نائمون، يمكن أن يشارك أحدنا في مسابقة حول برنامج رياضي، ويربح جائزة وهو يحلم. وفي الصباح يتلاشى كل شيء.

لا يغترب الناس عن المقربين إليهم والأعزاء عليهم فقط، بل عن أنفسهم أيضاً. ولا أعتقد أنني أغالي إذا قلت: إن شبان اليوم أقل قدرة على الإفصاح والبيان من الشبان الذين عاشوا قبل مجيء التلفاز.

إن شريط الفيديو وسط بين التلفاز والفيلم. وأرى فيه فائدة هي الاحتفاظ بالفيلم الذي تحب، مثل احتفاظك بكتاب أو شريط. ويمكنك أن تعيد خلق وضع السينما بشكل مصغر وعلى شاشة صغيرة في منزلك. وأنا أستحسن ذلك إذا أطفأت الأنوار، ولم تتناول عشاءك مع الفيلم، وإن أكلت بوشاراً فلا بأس. الفرق الحاسم الآخر هو أن غلاف قطعة الشوكولاتا ينبغي أن ينزع في دار السينما، ويزال أو يلفَّ من غير إحكام حول القطعة لاحتوائها حتى لا تذوب على الأصابع الدافئة.أما عند مشاهدة التلفاز في البيت، فلا حاجة إلى نزع الغلاف مقدماً إلا لاعتبارات خاصة بالشخص ذاته الذي يشاهد ويقضم.

إن عيب شريط الفيديو هو تحول الشيء النادر والرائع إلى عملة دارجة. وإني لأتساءل كيف سننظر إلى الذهب لو لم يكن صعب المنال. وكم مرة يمكن أن يشاهد الفيلم ذاته ويبقى مؤثِّراً ومسلّياً؟

لاشك في أن الشاشة الكبيرة، والأفلام التلفزيونية الشديدة الوضوح، سوف تقترب في المستقبل من محاكاة تجربة دار السينما من كل النواحي ما عدا عمومية الاستجابة المشتركة للجمهور. وعندما يحدث هذا فإن الاختيار الواعي لمشاهدة هذا الفيلم أو ذاك قد يتحقق من خلال زيارة إلى السوق المركزية، أو دعوة إلى محطة التلفاز، بدلاً من الذهاب إلى دار السينما. ويضيع قيثار آخر تحت ضربات كرة هادم المباني...

إن أصل فيلم ((جنجر وفريد)) فكرة كانت جيوليتا تنوي تحويلها إلى حلقة في مسلسل تلفزيوني. وكان يتوجب عليَّ أن أخرج حلقة جيوليتا،إذ كانت راغبة في تنفيذها، وكنت سأخرجها كرمى لها. لذلك فإن الفيلم يتصف بالتهكم، لأنه يهاجم التلفاز التافه الواسع الانتشار، على إن الهجوم لا يخلو من فكاهة. لقد عملت الفيلم لأن الفكرة أعجبتني، لا لأنني أردت مهاجمة التلفاز. فمن البداية قصد من الفيلم أن يكون قصة حب.

كان ينبغي أن يخرج أنطونيوني وزيفريللي وآخرون مجموعة حلقات. وكانت خطة عظيمة، ولكن التلفاز لم يستطع تمويلها. وعندما لم يتحقق المسلسل، اقترح ألبرتو جريمالدي تحويلها إلى فيلم طويل. واعتقدت جيوليتا أن ماسترورياني الذي عرفته منذ عملا معاً في المسرح الجامعي هو الممثل المناسب، واجتماعهما معاً في فيلم للمرة الأولى سيكون رائعاً، فوافقنا جميعاً.

وبالطبع كان ماسترورياني سميناً، بل لم يكن سميناً في حياته كما كان في تلك الفترة، ولكن لم أقل هذا. فأنا أعلم كم يتلذذ بالطعام، وأنا أتعاطف معه. فأن يكون المخرج سميناً شيء، وأن تكون شخصية فريد أستير Fred Astaire سمينة شيء آخر.

ظننت أنه سوف يرفض الدور ولا يتبع حمْية، حتى ولو كان لا يحب أن يرفض طلب جيوليتا. ولكن شيئاً من هذا لم يحدث، فمن اللحظة الأولى أعجبه الدور. وتبين في النهاية أنه تمنى أن يكون فريد أستير. فرقص قليلاً، وكان رقصه جيداً، ولو كان يلهث عندما توقف.

حين قال لي ماسترورياني: إن فريد fred رجل محطم تماماً بحيث ينبغي أن ينتعل زوجين من أحذية لوب lobb إنقاذاً لكبريائه، لم أفهم ما فكر فيه، ولكن أن تحاول فهم ماسترورياني أمر غير مطلوب. ومن الأفضل ألا تحاول.

أوضح لي أن الشخصية التي سيؤدي دورها ينبغي أن تنتعل حذاء ممتازاً للمحافظة على المظاهر. ومع أن ذلك لن يكتشفه الجميع، فإنهم سيلاحظون أن هذا الرجل لا يزال فيه كبرياء، ويهتم بما يفكر فيه الناس، ويريدهم أن يعتقدوا أنه رجل ناجح. وقال: إن التاجر يدرك أهمية الحذاء. وبما أنه راقص، فإنه يعتبر الحذاء شيئاً مهماً أيضاً، لأنه سيساعده على فهم الشخصية التي سيؤدي دورها، وعلى تلقي الإلهام من القدمين إلى الرأس.

إن ماسترورياني لا يمثّل بحسب منهج، وهو لا يصرُّ عادة حتى على وجود نص، فضلاً عن معرفة قصة حياة الشخصية التي سيؤدي دورها والدوافع التي تحركها. تظاهر بالرغبة في زوجين من أحذية لوب حتى يتمكن من امتلاكها عند الانتهاء من العمل. وكان ذلك أقل ما استطعت القيام به بعد أن أعددته للدور حتى قمة رأسه.

إن الصداقات العظيمة مغامرات، وهي مفعمة بالعاطفة.يخيل لي أحياناً أنني لست جيداً لأصدقائي كما ينبغي أن أكون. أنا أناني جداً بحيث لا يمكن أن أكون صديقاً جيداً. ولكن أنانيتي لا تخصّ ذاتي، بل تخصّ عملي. إن استحواذ الأفكار عليَّ لا يدع مجالاً لي للتفكير فيما يشعر به الآخرون نحوي. وأتعذَّب إن قسوت على صديق، غير أنني لم أتعمد امتحان صداقة قط. فأنا يسعدني أن تكون الصداقة مثل هبة.

وذات مرة امتحنت ماسترورياني، وغلوت في امتحانه من غير قصد. ماستورياني المسكين! سنابوراز العجوز كان يفعل أي شيء من أجلي، أو أي شيء تقريباً. ولا أعرف إن كان ما فعله سببه صداقتنا الخاصة، أو ثقته الكاملة بي كمخرج، أو حتى حِرَفِيَّته البارعة. حين نعمل معاً، يسلِّم أمره لي، ويلين مثل دمية واثقة،

ويكون جاهزاً صادق العزم على بذل كل ما عنده. وماذا فعلت أنا؟ تصرفت كما تصرفت دليلة مع شمشون، فجززته كما يُجزُّ خروف.

في فيلم ((جنجر وفريد)) كان لازماً ألا يكون حسن المظهر جداً، أن يكون جذاباً للنساء، ولكن ليس جذاباً جداً. وإن تخفيف إغراء ماسترورياني يندرج في أعمال البطولة. ارتأيت أن أضمن طريقة لتجريده من جاذبيته الجنسية هي أن أقص بعضاً من شعره، وليس كله. فالصلع الكامل قد يكون مغرياً أكثر من الشعر الخفيف، لذلك كانت الفكرة هي أن نجعله أقل كثافة مثل شعري. وفيما بعد اتهمني بأنني فعلت ذلك غيرةً منه. وكنت أغار منه طبعاً، ولكن لم أقص شعره لهذا السبب، بل من أجل فريد، الشخصية التي كان سيؤدي دورها. لم نستخدم المقص الصغير، بل المقص الكبير، واستخدمنا الشمع أيضاً، وقال الحلاق: سينمو الشعر أكثف مما كان سابقاً.

استسلم ماسترورياني للحلاق ومقص التخفيف الذي لا يرحم، واستسلم للشمع أيضاً. وسمح أن يكون في منتصف رأسه بقعة صلعاء تقريباً. وتركت بضع شعرات لترمز إلى الفحولة المتضائلة التي يتعلق بها الرجل. إن الشيخوخة تعني أن ما تسلِّم به يحتاج إلى جهد كبير، وأن القليل يزداد تقديره عندك.

لما طلبت من ماسترورياني أن يخفف شعره، تذكرت يوم طلب مني روسيلليني أن أصبغ شعري. والفرق هو أن ماسترورياني كان نجماً حين طلبت منه ذلك.

لم أدرك تماماً مدى تأثير مقص التخفيف ذاك، ليس في الشخصية التي كان سيؤدي دورها ماسترورياني فقط، بل في واقع حياته أيضاً. لقد تشوَّهت شخصية سنابرواز العجوز. لقد فقد براعته، وخيلاءه، وبعضاً من حسن هيئته، حتى إنه كان يبدو خجلاً أحياناً. صار دائماً يعتمر قبعة أينما ذهب، ليس فقط في الخارج، بل في الداخل أيضاً: في المنازل، والمطاعم، وغيرها. وقد عامله سيريو ماتشيوني Sirio Maccione معاملة استثنائية في مطعم لو سيرك Le Cirque في نيويورك، حيث تناول طعام الغداء في هذا المطعم الأنيق البهيج، إذ سمح له باعتمار القبعة خلال الوجبات كلها هناك. وطيلة مدة إقامتنا في نيويورك للمشاركة في مهرجان الجمعية السينمائية في مركز لنكولن، لم يخلع ماسترورياني قبعته جهاراً إلا عند التكريم ونزولاً عند رغبتي على ما أظن، أو أتمنى. لم يذكر أحد تعلقه بالقبعة، ولم يستطع أحد أن يخمِّن السبب. بعضهم ظنَّ أنها عادة اكتسبها منذ فيلم ((ثمانية ونصف)).و أعتقد أن الارتباك منعهم من قول أي شيء. قالت لي امرأة: إنه واقعها وقبعته على رأسه. ولكنني أعتبر ذلك مجرد إشاعة.

في البداية ضايقناه. توقعنا أن ينمو شعره ثانية في الحال. ومرت الشهور، وشعره باقٍ على حاله، وظل يعتمر قبعته. لم يكن هو ذاته ماسترورياني الخليّ البال، بل يمكن القول: إنه كان في أكثر الأحوال معكَّر المزاج. اشترى مزيداً من القبعات، فشعرت بالذنب. واختفى الحلاق الذي قال: إن شعره سينمو أكثف مما كان في أي وقت.

ومرَّت شهور أخرى. وذات يوم بدأ شعره ينمو أخيراً. وعاد أكثف مما كان. وشوهد مرة أخرى في كل مكان من غير قبعة، وحيثما ذهب كانت النساء يدخلن أصابعهن في شعره الرائع. واستعاد ماسترورياني طبيعته

اللاهية.

طُلب من ماسترورياني أن يقدم تضحية أخرى، وهي ألا يظهر براعته الكاملة في الرقص. وقد آلمه ذلك، إذ إن حلمه كان على الدوام أن يرقص مثل فريد أستير مع جنجر روجرز Ginger Rogers. ولكنه لو أجاد في رقصه، لما تناسب ذلك مع الشخصية، إضافة إلى أن جيوليتا لم تكن لترضى أن يكون رقصه أحسن من رقصها.

حين كنت أنوي صناعة فيلم، كان مهماً ألا أكون رقيق القلب، وشديد التعاطف مع الشخصيات، لأنني لو اهتممت بهم كثيراً لما اهتم أحد. ومن المهم أيضاً ألا أسمح لهم بأن يكونوا مشفقين على ذواتهم كثيراً. كان على جيوليتا خاصة أن تحافظ على تفاؤلها. أما شخصية فريد فقد أجيز لها أن تبدي بعض الضعف، على ألا تسرف في ذلك، وتخسر تعاطف الجمهور.

لم يعجب جيوليتا مظهر شخصيتها. أرادت أن أجعل فريد أصغر سناً، وأكثر جاذبية، ورفضت أن يكون على وجهها تجاعيد. وكذلك شُغلت بالملابس لا من ناحية لياقتها بالشخصية، بل من ناحية ما تظهر من فتنتها. في البداية لم تبالِ جيوليتا كيف تظهر في ملابس التمثيل، ما دامت تلك الملابس تناسب الشخصية، وتساعدها على ((الشعور)) بها. ومع أنها أصرّت على أن تتحلّى شخصية جنجر بما يليق بها من خيلاء، وهذا مطلب مشروع، فإنني أعتقد أن تلك كانت خيلاء جيوليتا أيضاً. لما كانت في ريعان الشباب كان في وسعي أن أجعلها تبدو كبيرة السن، ولم تكترث بذلك. وقد قالت: إنها لا تزال لا تكترث بإظهارها كبيرة السن، فما يضايقها هو أن تظهر في منتصف العمر.

كان فريد أستير وجنجر روجرز في الثلاثينات يمثلان السينما الأميركية بالنسبة إلى الإيطاليين. لقد أخبرانا عن وجود حياة بهيجة. وحين بدأنا هذا الفيلم، كنا جميعاً معجبين بهما، ورأينا عملنا ضرباً من التقدير لما مثَّلاه في نظر الناس في العالم أجمع. وفوجئنا وصدمنا عندما سمعنا أن جنجر روجز قد رفعت دعوى ضدنا. وأنا لا أستطيع أن أفهم فيما كانت تفكر.

أردت أن تَظهر في البداية جنجر روجرز وهي ترقص على الشاشة مع فريد أستير أمام جمهور إيطالي جذلان، إلا أنه لم يسمح لي بذلك. يا للعار! وتبيَّن فيما بعد أن جنجر روجرز هي ((فتاة أحلام)) مارشيلو، أو هكذا كانت عند صناعة الفيلم، أما بعد المحاكمة فلا أعلم. لم نتحدث أنا وماسترورياني عن هذا الموضوع قط.

كان فيلمنا القصير حول أولئك الذين يبجلّون روجرز وفريد. وقد سمينا الفيلم باسميهما إطراء لهما، وكدت لا أصدق عندما قيل لي: إن جنجر روجرز قد ثارت ثائرتها علينا، وحاولت إيقاف الفيلم. والتعويض عن الضرر كان أكثر من كلفة صناعة الفيلم.

لم أصدق أنها كانت هي المسؤولة. لا بد أنها استمعت إلى أناس آخرين قالوا: إن الفيلم يسخر منها. وقال بعض النقاد: إنني أسخر من روجرز وأستير معاً. أنا لا أهزأ أبداً مما أعمل. ومع أني أرى ما هو مضحك في موضوعاتي، فإنني لا أتهكم عليها أبداً. أنا لا أضحك على شخصياتي، بل أضحك معهم.

أعتقد أن المحامين والوكلاء قد لفّقوا أحاديث بغية استخدامها كسباً للمال، وانطلت الحيلة عليها. وأعتقد

أنها لم تشاهد الفيلم مطلقاً. كان يصعب عليَّ أن أصدق أن جنجر روجرز التي شاهدتها في سينما فولجور أيام الطفولة يمكن أن تغدر بي. وكانت جيوليتا هي المتأذية من ذلك بالفعل، لأنها تماهت جداً مع جنجر، ولم يصنع الفيلم في الحقيقة إلا من أجلها. وبالطبع لم تسفر الدعوى عن شيء، إلا أننا فقدنا، نحن الذين صنعنا الفيلم، إحساسنا بالفرح. ولعل جو الأسف هذا قد جلب لنا حظاً سيئاً. فأنا أؤمن بأنه من المهم جداً خلق هالة من المشاعر الطيبة والحب حول ما تعمل، وإلا انتحس جدُّك.

كان جنجر وفريد في إيطاليا الثلاثينات يواسياننا، ولاسيما في الأقاليم. وقد بيَّنا لنا في زمن الفاشية أن هناك حياة أخرى ممكنة، على الأقل في أمريكا، تلك البلاد التي تتوافر فيها حرية وفرص عيش تفوق الخيال. كنا نعرف أن ما كنا نشاهده كان أفلاماً أمريكية. ولكن تلك الأفلام كانت أفلامنا أيضاً. وكانت جنجر وفريد ينتميان إلينا مثلهما مثل الأخوة ماركس، وشارلي شابلن، ومي ويست وجاري كوبر. كانا تراثنا مثلما كانا تراث أطفال أمريكا. إن التعبير عما كانت هوليود تعنيه في حياة الولد الصغير في ريميني أمر غير ممكن. كانت هوليود هي أمريكا، وأمريكا كانت حلماً. كانت رؤية أمريكا أمنية عامة. وأنا أيضاً كنت أحلم بذلك.

ليست السينما بالنسبة لي رسالة، لأنني لا أحب أن يقدم الفيلم موعظة. فالاتجاه المفضل عندي يحدده أحد النساك الذي يقول: كل شيء معجزة وما علينا إلا أن نتعرف ذلك.

١٦
جائزة أوسكار مع بثرة على أنفك

في عام ١٩٨٦ دُعيت إلى تقديم جائزة الأوسكار، وطُلب مني أن أشارك في التقديم مع بيلي وايلدر Billy Wilder وأكيرا كوروساوا Akira Kurosawa. لم أحبذ رفض الدعوة لأن مانحي هذه الجائزة كانوا طيبين معي جداً، وأحب أن يتسم موقفي بالاحترام لهم ولهذين المخرجين العظيمين، ومع ذلك لم أرغب في قبول الدعوة أيضاً.

إن المشاركة في ذلك النشاط رائع لمن يعيش في لوس أنجلِس ولا يلزمه السفر بالطائرة من روما، ولمن لا يجد بأساً في الكلام المباشر إلى بليون إنسان بلغة أجنبية، ولمن لا يكون منهمكاً في أي عمل، الخ...

وعلى هذا النحو أو ذاك، من السهل دوماً أن توافق على موعد بعيد. وعندما أوافق يبدو ذلك الموعد وكأنه لن يأتي أبداً، ولكنه يجيء على الدوام بعد أن أكون نحّيته عن ذهني. وهناك دوماً ضغط من المنتجين للذهاب إلى أمريكا. يقولون: إن ذلك تكريم، وهذا واضح، وأنه يعني ترقية جيدة، وأفترض أن هذا واضح أيضاً. أما السبب الذي لا يذكرونه فهو الرغبة في السفر وحضور الحفلات. فالمنتجون يحبون المهرجانات والحفلات، ويحبون التكريم، ويحبون أكثر ما يحبون جوائز الأوسكار.

أُعطي أحياناً أجوبة من مثل: سأحاول. وهذا خطأ جسيم. فإذا تركت الباب مفتوحاً قليلاً، زاد الضغط. وفي أكثر الأحوال أتحاشى قول نعم، لأن ذلك ما يودُّ الآخرون سماعه. إنهم يصغون إلى صمتي، ويفسرونه موافقة.

وفي الوقت ذاته. أنا أعترف بأني لا أحب أن أقول: لا. وقد يكون السبب هو أني لا أحب أن يقول لي أحد ذلك. أنا لا أحب إزعاج أحد. وهذا نوع من الجبن من ناحيتي. أحياناً أقول: ربما، وهذا ضرب من الكذب عندما أعلم أنني أضمر الرفض، وأعنيه.

وحين أقول: ربما، أدفع الثمن. إن التأني في العمل ليس بلا ثمن. ينبغي أن أنجز شيئاً. وعندما أتلقى جائزة أقلق. ولست بالمستهين بالأوسكار أبداً. فلقد كنت عاقداً العزم على الذهاب في عام ١٩٨٦ والمشاركة في تقديم الجوائز، إلا أنني كنت أتمشى مع جيوليتا فعثرتُ وانفكت قدمي. وأول ما خطر لي هو أنهم لن يصدقوني. لقد كنت سيئ السمعة فيما يتعلق بالوفاء بالمواعيد. ومن المرجح أنني اكتسبت هذه السمعة السيئة اكتساباً. وبما أنني كنت واحداً من مقدّمي الجوائز، فقد بدا أن الأمر لن يكون خطيراً، فلديهم من يقوم بالمهمة. لا أعرف إن كانوا صدقوني. هل كان موقفي صحيحاً؟ نعم، ولا. هل عثرت؟ نعم. هل آذيت نفسي؟ نعم. أكان في وسعي الذهاب إلى الأوسكار، وتقديم الجوائز وأنا أعرج على المنصة؟ نعم. هل فعلت ذلك؟ لا.

في الأسبوع الذي أعقب حفلة الأوسكار تقرر موعد سفري إلى نيويورك لحضور العرض الأول لفيلم ((جنجر وفريد))، والذي كانت ستقيمه اللجنة السينمائية في مركز لنكولن حيث جرى تكريمي في السنة الماضية.

كان لي علاقة شخصية هناك، وصار رسغي في حالة جيدة. عزمت على السفر، ورغبت جيوليتا في ذلك، بما أنها كانت تنوي مرافقتي إلى الأوسكار، وخيَّب قعودي عن السفر أملها، وكذلك فعل منتج ((جنجر وفريد))، جريمالدي، الذي كان معنا. كانت مفاجأة رائعة أن تلتقي في نيويورك سفن نيكفيست Sven Nekvist، مصور أفلام إنغمار بيرغمان. لقد تأخر ليلة هناك ليحضر حفل تكريمي. ومن حسنات النجاح هو أن الناس الذين تعجب بهم، ولا تتوقع لقاءهم، يخرجون عن نمط حياتهم من أجل لقائك. وأظن أن بقائي في نيويورك في الأسبوع التالي، حتى وأنا أعرج، قد جعل الناس في كاليفورنيا لا يصدقونني مطلقاً في الحقيقة.

عند الاستقبال اضطررت إلى الجلوس معظم الوقت، لأنني حتى ذلك الوقت لم أكن أستطيع أن ألقي أي ثقل على رسغي، وخاصة ثقلي أنا. وبسبب اضطراري للجلوس، جاءت جيوليتا وجلست إلى جانبي. فهي تأنس بالناس، ويسرُّها حقاً أن تلتقي بهم، غير أنها كانت متعاطفة جداً معي، فلازمتني مع أني لم أُترك وحدي مطلقا طبعاً.

كنت أحاول إخفاء تألمي، فنصحني أحدهم ألا أخفيه بعد أن رغبت عن توزيع جوائز الأوسكار منذ أسبوع، وكان ينبغي أن أبالغ فيه بالأحرى.

كلنا ننشد ما يرضينا. ونحن نحب أكثر من نحب أولئك الذين يروننا كما نتمنى أن نُرى. وأفضل حالة أحب أن يراني فيها الناس ويتذكروني هي حالتي وأنا أخرج الأفلام. ففي تلك الحالة تحلّ بي تلك الطاقة الخاصة التي تدهشني.

أكرر القول. إن الموقع الذي أصوِّر فيه ليس مفتوحاً. أحبُّ أن يزورني بعض الناس الذين أعرفهم وأثق بهم، أو أن يزورني أحياناً شخص لا أعرفه، ولكنه منهمك في صناعة الأفلام. وأنا أتلقَّى دائماً عدداً غير عادي من الطلبات لزيارتي في موقع العمل. وأجد نفسي مضطراً إلى رفض كل هذه الطلبات تقريباً، ومساعدي هو الذي يتولَّى هذا الأمر. وخلال الأسابيع الأولى، أغلق موقع التصوير بالكلية في وجه الصحفيين، أي حتى أنجز بداية قوية. بعد ذلك، وحين يحضر الصحفيون، لا أسمح أبداً إلا لواحد منهم أن يدخل في كل مرة. وخطر لي أن في وسعي أن أدعوهم جميعاً إلى مشاهدة عملية الإخراج، وذلك بإخراج فيلم عن إخراجي للأفلام، وهذه الفرصة عرضها عليّ التلفاز.

إن فيلم ((المقابلة)) قد تصورته بالأصل فيلماً تلفزيونياً يتزامن مع الذكرى الخمسين لتأسيس شنيشيتا في عام ١٩٨٧. كان سيُصنع فيلم وثائقي خاص عن شنيشيتا، وكنت سأصنع فيلماً شخصياً أقول فيه ما أريد. وكالعادة كانت الأشياء التي أردت قولها أكثر مما كان يسمح به وقتي أو الميزانية أو جدول الأعمال، لذلك تحول فيلمي التلفزيوني القصير إلى فيلم سينمائي قصير جداً. وقد سرَّ هذا أحد المنتجين وهو إبراهيم موسى،وساء منتجاً آخر هو محطة تلفاز RAI. ربما استاءت المحطة أيضاً من فكرتي في نهاية الفيلم حين يظهر أن الهنود الأمريكيين الحاملين هوائيات تلفاز بدلاً من الأقواس والسهام قد يهاجمون أناس الفيلم. ومع إن رمزيتي لم تتصف بالبراعة التامة، فإنها لم يقصد منها أن تكون مريرة.

خطرت لي فكرة الفيلم بالفعل وأنا وحدي في شينشيتا في يوم أحد. وأنا أحب الذهاب إلى هناك يوم

الأحد. فالمكان هادئ، ويمكنني أن أكون وحدي مع الأشباح. والمشكلة التي واجهت صناعة الفيلم هو شبح موسوليني. كيف كان يمكن رواية قصة شنيشيتا من غير ذكر موسوليني الذي يفضّل الإيطاليون نسيانه؟ إن إغفال ذكره قد حوّله إلى شخصية متخيلة لم تولد بالنسبة إلى الإيطاليين إلا عندما عُلّق الدوتشي رأساً على عقب. كان الإستوديو قد أداره فيتوريو موسوليني. فالفاشيون أدركوا أهمية الأفلام لا من أجل نشر الدعاية السافرة فقط، بل من أجل نشر القيم والأفكار الزائفة أيضاً.

ما يعزّيني هو أن شنيشيتا موجودة. إنها قلعتي، وهي تطعن في السن وتتداعى مثلي، ولكنها ما تزال قائمة. في أيام الآحاد كنت أجلب طعاماً للقطط الشاردة التي تأوي إليها. كانت القطط جزءاً من قوة العمل، لأنها كانت تصطاد الجرذان التي كانت تقرض الأسلاك، أو أي شيء حتى الممثلين.

كانت الفكرة الأصلية تدور حول مخرج يصور فيلماً وثائقياً عن شنيشيتا، والمخرج الذي هو أنا يصور فيلماً جديداً. رأيت أن الفيلم سيكون أكثر تشويقاً إذا أجريت مقابلة مع مجموعة من الغرباء يأتون للحديث معي، وفي أثناء هذه المقابلة صورت مشهداً من فيلمي الجديد. ثم أتذكر الزيارة الأولى التي قمت بها إلى شنيشيتا في عام ١٩٤٠، وتعرُّفي إليها عندما كنت في العشرين فقط، ولم يكن عندي أي فكرة عن العمل في السينما فضلاً عن الإخراج السينمائي، إذ دخلت إلى هناك صحفياً بغية إجراء مقابلة.

لقد اعتقدت دائماً أن المقابلة ينبغي أن تتسم بالعفوية والظرافة. والقاعدة التي أتمسك بها هي ألا أكون مملّاً، وهي قاعدة صعب خرقها. تمنيت ألا يفهم الفيلم على أنه نرجسي. فهو يظهر شنيشيتا كما بدت لي عندما رأيتها أول مرة، وكما تبدو لي الآن أيضاً.

والممثل الذي اخترته ليلعب دوري وأنا في العشرين ذكرني كثيراً بشكلي وسلوكي وأنا في تلك السن. كان يشبهني حتى بالبثرة التي طلبت من المزيّنين وضعها على أنفه. وكان طلبي مباغتاً لا توضيح له ولا تسويغ. كنت على يقين أن الجميع ينظرون إلى البثرة التي على أنفي، ولا سيما الممثلة. وكنت أشعر أن البثرة تكبر. وكلما رأيت الناس يتحدثون معاً، ظننت أنهم يقولون: أنظروا! أنظروا إلى البثرة التي على أنفه! كنت أدرك ما كان يشعر به بينوتشيو، مع أني لم أكذب. كنت أعي ذاتي وعياً مزعجاً. وكنت في الوقت ذاته شاباً أنانياً. والأنانية جانب من جوانب الوعي الذاتي.

خططت ذات مرة لصناعة فيلم للتلفاز عن سينما فولجور في ريميني. وقد أصنعه ذات يوم. كان ينبغي أن يتألف من ثلاثة أجزاء، الجزء الأول حول شنيشيتا، والثاني حول الصور المنطبعة في ذهني عن الأوبرا، والثالث حول سينما فولجور. وقد تحول الجزء الأول إلى فيلم ((المقابلة)) الذي كان من الطول بحيث لم يأذن المنتجون ببيعه كفيلم سينمائي. تخليت عن مشروع المسلسل. وظهرت سينما فولجور في فيلم ((أماركورد))، وقد أضفي عليها طابع رومانسي بعض الشيء. أعدتُ بناء سينما فولجور في شنيشيتا كما حفظتها الذاكرة. وبغية معرفة فولجور كما كانت فعلاً، كان ينبغي رش الصالة بالعطر الرديء ذاته الذي كان يستخدم فيها آنذاك. في تلك الأيام، كان يأتي رجل ويرشّ عطراً رخيصاً ليغطي على الروائح الكريهة التي نأنف من الخوض فيها. وفي فيلم ((أماركورد)) أسبغتُ طابعاً ساحراً على سينما فولجور. لقد أعدت بناءها كما أتذكرها. فأنا أحبها، وتعاملت

معها كما أتعامل مع امرأة أحبها.

أردت أن أؤفلم قصة مصورة أمريكية أحببتها وأنا صغير هي قصة ((ماندريك الساحر)). وفي مطلع السبعينات تصورت أن ماستروياني هو خير من يؤدي دور ماندريك، وكلوديا كاردينالي خير من يؤدي دور ناردا Narda حبيبته. ولكن ماستروياني أراد كاثرين دينوف Catherine Deneuve التي كان على علاقة بها في الواقع. كان عندهما بنت في حين لم يكن عند ماندريك وناردا أيُّ ولد. لم أصور حياة ماندريك وناردا في أي من أفلامي. وإني لأتساءل إن فات الأوان. لقد تحدثت كثيراً مع لي فولك Lee Falk، مبدع ماندريك، حول صناعة الفيلم.

وعندما كنت أعمل فيلم ((المقابلة))، نجحت في حمل ماستروياني على أداء دور ماندريك ولو لبضع دقائق، وجمعت بينه وبين أنيتا إكبيرغ التي بقيت في روما منذ تنفيذ فيلم ((حياة حلوة)). فهي تحب روما، ولاسيما الطعام فيها. وأنا نادراً ما أراها، ولكن كلما رأيتها، ((اختبرت أداءها))، وأكدت أنني أعرف أنها جاهزة للعمل.

تعذبني دائماً فكرة أشعة الشمس. وهي وسواس يُبتلى به المنتجون. ومع أني عرفت أكثر ما عرفت المنتج الإيطالي، فإني اعتقد أنها سمة عامة. فكل منتج يرغب في أن تسطع أشعة الشمس في نهاية الفيلم. وهذا ما جعلني أظهر في نهاية ((مقابلة)) أشعة الشمس تخترق السحب بعد عاصفة مطرية.

منذ أعوام قرأت كتاباً عنوانه ((نساء ماجليانو الحرائر)) للكاتب ماريو توبينو Mario Tobino الذي كانت طبيباً في مشفى للأمراض العقلية. كتب ماريو عن نزلاء هذا المكان كتابة شاعرية وعاطفية. كتب عن المجانين كتابة رقيقة تأثرت بها، بما أنني كنت دوماً أتماثل معهم. فلقد اعتُبرت غريب الأطوار وعجيباً، غير أن جنوني قد نجح حصره في قنوات وإعلاؤه. ولكم كنت عظيم الحظ!

لم يكن هناك مؤسسات ترعى المصابين بالأمراض العقلية في ريميني وجامبيتولا حيث كنت أقضي الأصياف مع جدتي،لذلك كنت ترى عادة المتخلفين عقلياً أو الممسوسين يتجولون في الشوارع أو يختبئون في المنازل. لقد سحرني أولئك المعزولون في عوالم مستقلة، المنبوذون لأنهم لم يستطيعوا القيام بأي عمل مفيد، فصاروا بالتالي عبئاً على الأسرة والمجتمع. لقد شوَّه الناس الأفكار المتعلقة بالتشوه. ونحن نتعلم الإعراض عما يبدو قبيحاً، ونتعلم من خلال الكلام والمثال ما ينبغي أن نراه قبيحاً.

بعد الحرب العالمية الثانية، رأيت في ريميني المحاربين والمشوهين والمقعدين في كراسٍ ذات عجلات. ولانعدام وجود الأماكن لأولئك الذين كانت حالتهم تعتبر من الحوادث الطبيعية، فإن البلهاء، والمتخلفين عقلياً، وذوي الخلقة العجيبة كانوا يُحتجزون في البيت، أو يُبعدون عن الأنظار من الآباء الذين كانوا يخجلون بهم لاعتبارهم عقاباً على سيئات. ففي العالم المؤمن بالخرافات، والذي عشت فيه، كان كثيرون يعتقدون بأن هؤلاء المرضى أشرار، وقد ابتلوا لأن اللعنة قد حلّت عليهم أو على آبائهم. فإن كان في أسرتك عاهة خلقية، فهي علامة على اقترافك ذنباً كبيراً.

هل تأملت ((الناس الوسام))، كما يُدْعوْن؟ إني أتلفَّت حولي في المهرجانات. فهل هم حقاً أكثر وسامة؟

إن العماليق والأقزام، والمرأة السمينة والمرأة الشعراء، إن هؤلاء ينتمون إلى دنيانا مثلنا، ونظرتنا إليهم هي المعوَّقة.

كنت في طفولتي ألعب مع مجموعة أولاد قرويين قرب جامبيتولا، ونستكشف حرم دير قديم. وجدنا ولداً أبله متروكاً هناك بلا عناية إلا ما يقدم له من طعام. ولعل أهله قد فعلوا ذلك أملاً في أن يموت في الحال، وبالتالي يوفرون القليل الذي كانت يتبلغ به، ويتخلصون من عبئه، ويزيلون عار ولادته أيضاً. أثّر ذلك في نفسي تأثيراً عميقاً. وبقيت ذكرى ذلك الولد حية في نفسي، وأصرَّت على الظهور في فيلم ((حياة حلوة)). وما إن رويت الحكاية في الفيلم حتى أصبحت إحدى ذكريات جلسومينا لا إحدى ذكرياتي. وارتحت من تذكر الواقعة، واستطعت تذكر الفيلم.

فكرت طويلاً في صناعة فيلم عن المجانين، ولكن ما أردت القيام به ظل غامضاً. وعندما عثرت على كتاب توبينو، ظننت أنني وجدت ضالتي. أعددت معالجة قصيرة، ولكنها لم تثر أي اهتمام. قال المنتجون: من يرغب في مشاهدة فيلم عن المجانين؟ ولم أصنع فيلماً من هذا النوع في آخر الأمر إلا عند صناعة ((أصوات القمر)).

طرح ((أصوات القمر)) مشكلة خاصة عليَّ لأنه مأخوذ عن رواية ((قصيدة المجانين)) للكاتب إرمانو كافاتزوني Ermanno Cavazzoni. وقلت: إن هذا لن يفي بالغرض أبداً. ولعل ذلك هو ما أغراني. كان يغريني دائماً تحدِّي العمل المغاير. ولقد واجهت قبلاً مشكلات مماثلة تقريباً مع بترونيوس، ومع كازانوفا إلى حد ما، إلا أن مشكلتي مع هذه الرواية كانت فريدة لأنها رواية معاصرة منشورة في عام ١٩٨٥. وكالعادة حللت المشكلة بإعدادها على طريقتي بالكلية، ولكن بالاتفاق مع المؤلف وبالتعاون معه إلى حد ما.

إن أفلمة الكتب كانت تبدو لي دائماً عملاً زائداً عن الحاجة. فالرواية، تولد، شأن كل الفنون، في بيئتها المتفردة، وتزدهر أكثر ما تزدهر هناك. إنها مثل تركيب مختلف، ولغة مختلفة. وتحويل شكل فني إلى شكل فني آخر يشبه دعوة ممثل إلى أداء دور رجل عظيم. وهذا مجرد مظهر كاذب، مجرد محاكاة للواقع.

أنا أعي تماماً إن جريفث D.W.Griffith يعزى إليه ابتكار الفيلم الطويل حين أوجد تركيباً جديداً من المسرحية والرواية، ولكني أعتقد أن إسهامه أعظم من ذلك بكثير. فهو قد فهم استطاعة السينما على رواية قصة على نحو فريد، وطبَّق أفكاره على ترجمة الرواية، ثم المسرحية، إلى ما فهم بالحدس أن الشاشة قادرة عليه. لقد تصور الفيلم شيئاً جديداً، وليس شيئاً مستمداً من شيء آخر. والدليل على ذلك هو أن جميع أشكال القص قد غيرتها تقنيات السينما تغييراً مهماً.

وفي ((أصوات القمر)) لم أحوّل الرواية إلى فيلم، بل حولت الفيلم إلى رواية. والأدق هو أنني طبقت وسائلي التعبيرية على عناصر الحبكة الأساسية، وعلى حاجات الشخصيات.

ساورتني الشكوك وأنا أكتب ((أصوات القمر)). ولم تساورني شكوك من قبل وأنا أكتب، أو لم تساورني مثل تلك الشكوك. وهذا يضرُّ بالإلهام. كنا نعمل في غرفة استقبال بنيللي. كنت ألتفت إليه قائلاً: هل تعتقد حقاً أننا سوف نستمر في هذا العمل؟ كنا، أنا وبنيللي، نعمل في الغرفة ذاتها، وعلى طاولتين متباعدتين. أعطاني

الطاولة الكبرى. أجاب: نعم. يجب أن نستمر طبعاً. وعلمت أنني لم أبحث عن تطمين مثل ذلك من قبل. لقد حدث خطأ ما. ولكني لم أعرف إن كان الخطأ في النص الذي كنا نعدُّه، أم في اختيار المشروع، أم أن المشكلة هي أني فقدت الثقة بنفسي. لم أتأكد من شعوري حيال هذا الأمر. كيف كان يمكنني أن أبعث الحياة في شيء إن فقدت الثقة بالنفس، والثقة بما كنت أعمل أيضاً.

مع أن جيوليتا لم تقل شيئاً، فقد أحسست أن اختياري للمشروع لم يكن صائباً في اعتقادها. لقد أدركنا كلانا، ومن غير أن ننطق، أنني لم أكن لأحتمل الإخفاق في تلك المرحلة من حياتي.

إن قصة الحب تغدو، حالما تنتهي، ذكرى جميلة، أو موجعة، أو حتى لا تغدو ذكرى إلا نادراً، ولكنها يمكن أن تغدو أي شيء إلا قصة حب. وهكذا الأمر بالنسبة إلى الفيلم. فأنا لم أفاجأ تماماً باستقبال النقاد والجمهور السلبي لفيلم ((أصوات القمر)). فبعد كتابته وقبل أفلمته ساورتني ظنون لا تتعلق بموقفي من العمل، بل بموقف الجمهور. وحين سألت بنيللي: هل أسحب الفيلم؟ قال: لا. وأظنه كان على حق. فبعد أن اتخذ الفيلم شكلاً، استحق أن تعطى له فرصة الحياة.

والآن وقد تصرّم من أعوام العمر أكثرها، أشعر أن الزمن يمضي سريعاً. والقليل المتبقي لا يتيح لي رواية ما أشعر بأني مرغم على روايته من القصص. إن الإخفاق لم يخلق مصاعب أمام تمويل أفلام أخرى فقط، بل هزَّ ثقتي بنفسي أيضاً، وهذا هو الأدهى. حين يحب العالم ما تعمل، يمنحك الموافقة التي هي المؤازرة الحقة للفنان.

من المهم أن تتمتع بالنجاح. فالمؤدّون في الملاهي الهابطة كانوا أسعد حالاً منهم كنجوم في أفضل المسارح. أشعر أحياناً بالرضى الحِرَفي، وفي أكثر الأحيان لا يشغل بالي إلا هذا الرضى. عندما كنت صغيراً، كنت أفكر في السعادة. وأنا الآن لا أفكر فيها. أعرف أنها لن تدوم، وأن التعاسة ستعود. إلا أن العزاء هو أن التعاسة أيضاً لن تدوم.

هناك فيلم واحد من أفلامي يمكنني اعتباره إخفاقاً، أو إخفاقاً جزئياً، من وجهة نظري، وهذا الفيلم هو ((كازانوفا)). لقد قبلت المشروع من غير قراءة الكتاب، ثم إنني افتقدت الحماسة حيال ما اضطلعت به. ولذلك كان يمكن أن تكون الحصيلة مرضية أكثر، ومع ذلك لا أزال أعتقد أنني قدمت بياناً صادقاً عن شخصية وضيعة.

طلبت من جمهور ((أصوات القمر)) أن يعلّق توقعاته عن فيلم من إخراج فيلليني، وينساق مع الصور المعروضة على الشاشة. والواضح أن الجمهور لم يفعل ذلك. لقد توقع فيلماً فيللينياً نموذجياً، إن كان يوجد شيء من هذا. لذلك خاب أمل معظم الذي شاهدوه.

إن الرواية هي بطبيعتها وسيلة شديدة الذاتية. فالكاتب يكون وحده مع آلته الكاتبة، والقارئ يكون وحده مع الكتاب. ومن الواضح أن نقل الذاتية إلى الشاشة، وحتى إلى شاشة التلفاز، عمل أكثر صعوبة. فالطابع الواقعي للصور، وعدد المشاركين في صناعة الفيلم، يقاومان الذاتية. ومع أن التقمص العاطفي empathy ممكن، فإن هذا التقمص ليس ذاتية،وأنا شخصياً أحب ذلك الإحساس بالذاتية الذي تنقله السينما، إلا أنه مختلف عن

الطبيعة الذاتية للرواية.

إن المنظور في ((أصوات القمر)) هو إلى حد كبير منظور مجنون غير مؤذٍ أُخرج من أحد المصحَّات. إنه مجنون بالمعنى الرومانسي للكلمة. فهو يختلف في رؤيته للأشياء عن الآخرين. ومن هذه الناحية أنا مجنون، ويمكن أن أتماهى معه.

في هذا الفيلم يجب أن أظهر رؤية إيفو Ivo المشوّهة والشاعرية للواقع من غير أن يكون ظاهراً جداً أنها رؤيته هو. والوضع هنا مماثل للوضع في ((حجرة د.كاليجاري)) إلا في أن قرار ذلك الفيلم تعارض مع قصد المخرج الأصلي، ثم فرضه على منتجيه. وبحسب فهمي، كشفت في النهاية الأصلية لفيلم ((كاليجاري)) أن المجنون هو العاقل الوحيد في عالم فقد عقله، إلا أن تلك النهاية تغيرت. وفي ((أصوات القمر)) لا تتغير وجهة النظر. وعلى الجمهور أن يعرف سليم العقل من فاسده.

كان هذا مشكلة بالنسبة إلى الجمهور غير المطلع على الرواية، وكان ينبغي أن أتوقع ذلك. حتى في إيطاليا لم يكن الجميع مطلعين عليها. وجاءني النقد من مهرجان كانْ، ومؤداه أن أحداً لم يفهم الفيلم، ومن الواضح أنه كلام مبالغ فيه. كان يفترض أن أذهب إلى كانْ من أجل المشاركة في السهرات، غير أنني عدلت عن رأيي في آخر لحظة، ثم وافقت على الذهاب قسراً مع أن الوضع في المهرجان لم يعجبني، وجمهوره ليس بالجمهور النموذجي، لذلك لم أشعر أنني قد أتعلم شيئاً من استجابته.

سئلت إن كان ((أصوات القمر)) امتداداً للشخصيات التي ظهرت في ((المتسكعون)) و((أماركورد)). ثمة تشابه بين ماريسا Marisa مدِّرمة الأظافر وبين غراديسكا بما أنهما ترتبطان بالذكرى ذاتها. ويمكن أن أتماهى مع إيفو تماهياً رمزياً. ولكن الجواب على العموم:لا.

وإنه لأمر محزن جداً لي أن يجد إيفو أن حذاء ماريسا يناسب أكثر من امرأة واحدة، بل يناسب في الحقيقة كثيراً من النساء. إنها رسالة الشيخوخة في كل العصور، إنها ولادة الفلسفة الكلبية الساخرة المتشائمة. لقد ماتت الرومانسية في نفس إيفو، فهو لن يستطيع أن يأمل آمالاً شاملة مرة أخرى. ولن يستطيع أن يثق كل الثقة مرة أخرى، وسوف يظل في رأسه أصوات تسأل تلك الأسئلة المزعجة الصغيرة التي لا يجرؤ الرومانسي على طرحها. إن مجرد وجود فكرة الأسئلة يشير إلى زوال الروح الرومانسية.

إن الشيخوخة تشبه الشباب كثيراً، غير أن مستقبلها أقل وعداً. ولأن العالم لم يحب فيلليني. يجب أن أحبه أكثر. وهذا أقل ما يستحقه مني مخلوقي المسكين.

إن فشل فيلمك هو نوع من العجز، والفشل مربك، وإذا فشلت عدة مرات، فإن ذلك يدمِّر ثقتك بنفسك، فتزداد بالتالي مصاعب إحراز نجاح في المستقبل. والفشل، مثل العجز الجنسي، يمكن أن يصبح دائماً، وحتى المحاولة تتعذر عليك. وتتمنى أن تلوم أحداً، ولكنك في أعماقك تعرف من الملوم.

أنا لا أحب العناد، لأنني أربط التصلب بالغباء واللاعقلانية، على أني أعرف أنه لا يمكن دفعي. وإذا حاول أحدهم ذلك، أقعد على الأرض، وأرفض التحرك، كما كنت أفعل، حسب رواية أمي، وأنا في الثانية من

العمر في السوق العامة في ريميني، وعلى الجميع أن يحيدوا عني. كانت أمي تشعر بالخزي، وأنا متأكد من ذلك بعد ما توصلت إليه فيما بعد من معرفة بها وفهم لها. فما كان يشغلها طيلة حياتها هو آراء الآخرين فيها.

لم تكن مساعدتي على العثور على سعادتي في الحياة بالأمر السهل بالنسبة إليها، وهي التي كانت عاجزة عن العثور على سعادتها الخاصة. وعزمت على ألا أعيش حياتي بحسب وصفات الآخرين. ولم أعشها. ولكن ذلك لا يعني أنني ما تأذيت من النقد.

أعتقد أن حرفتي كانت أحياناً تتأذى من ممارسة الضغط عليَّ. وفي حياتي الخاصة قاومت القسر أيضاً، مع أن المرأة قد تحقق ما تريد بالرقة والنعومة اللتين تتصف بهما. وعلى كل حال، كنت أستاء من ذلك فيما بعد حين أشعر بالتحايل. أنا لا يمكن أن أمتعض من شيء يفعله الآخرون في براءة. وجيوليتا فيها تلك البراءة. والخداع غريب عن طبيعتها، مع أنه كان معروفاً أنها كانت تقدم لي معكرونة خاصة ليلاً قبل أن تطرح سؤالاً صعباً.

قال لي بعض الناس: إن ((أصوات القمر)) لن يلاقي نجاحاً، وأنه ليس الفيلم الذي يتوقعه الناس من فيلليني، وأنه لم يكن واضحاً للذين لم يقرأوا الرواية، وأنه فيلم إيطالي جداً. وربما كان سبب إصراري على المشروع هو أنني عنيد.

لا أحد يحب أن يسمع ثناء مكرراً على أفلام صنعها من عهد بعيد، وهذه الأفلام ذاتها هي التي تُفرد على الدوام. فكل منتج أراد في الحقيقة أفلاماً أخرى من مثل ((الطريق)) و((الحياة الحلوة)) و((ثمانية ونصف)). ولكنهم كانوا يريدون ((الحياة الحلوة)) آخر على نحو مخصوص لأنه كسب كثيراً من المال.

يفترض الناس أن فرص صناعة الأفلام تجري ورائي. وأنا نفسي ظننت أن هذا ما كان يجري، ولكن ذلك لم يحدث قط. كان هناك خيارات بعد ((الحياة الحلوة)) فقط، ولكنها لم تكن خيارات جيدة. فما يهم في الخيارات هو النوعية وليس الكمية.

تساءلت عما أعتقد أنه السؤال المهم عن العمل الفني، فكان هذا السؤال البسيط: هل يتصف بالحياة أم لا؟

وجوابي فيما يخص فيلم ((أصوات القمر)) هو: نعم. لقد استحق فرصة الحياة. ولقد صنعت الفيلم . ولا يزال جوابي: نعم، إنه حي.

ولو اخترت فيلماً أحبُّ أن ينال مزيداً من التقدير، لوقع اختياري على ((أصوات القمر))، لأنه استُقبل استقبالاً سيئاً في العالم مثل يتيم رغم أني، أنا أبوه، لا أزال حياً، ولأنه آخر فيلم صنعته. إنه لغذاء لي أن أسمع: إن عملك الآن أفضل منه في أي وقت، يا فديريكو.

إن أهم مؤثر في صحتي هو عملي. كنت أمضي إلى شينشيتا وأنا محموم أحياناً، ولكن ما إن أصل، وأُحيّا عند المدخل، حتى تهرب الحمى، يطردها جو البشاشة والأنس. وحين كنت أبدأ العمل، كنت أشفى من الزكام حتى لو دخل معي.

يظل جسمي صحيحاً طالما عندي عمل. وحين أتوقف عن العمل فترة أمرض. وهذا لا يفهمه إلا الذين يحبون عملهم. إن عملي يقيني مثل درع. والقول إن ذلك مردُّه إلى دفقة الأندرينالين غلوٌّ في التبسيط. فحين أحقق ذاتي أشعر بحالة نفسية من السعادة.

ولما لم يُستقبل ((أصوات القمر)) استقبالاً حسناً، ولم أستطع الحصول على دعم من أجل فيلم آخر، بدأت صحتي تسوء، وأنا لا أمرض إلا بين فيلم وآخر. والاكتئاب لا يصيبني إلا عند التوقف عن العمل. ويصيبني أيضاً إذا لم أحسن ما أعمل، ولكنه يكون أقصر أمداً وأخف شدَّة.

لا أظن أن أفلامي تغيرت كثيراً خلال الأعوام الماضية . ربما تغيرت قليلاً. في البداية كنت أركز على الحبكة أكثر. تقيدت بالحبكة وكنت أقرب إلى الأدب مني إلى السينما. وفيما بعد زادت ثقتي بالصور، إذ وجدت أن أفلامي تنتمي إلى فن الرسم. واكتشفت أن الضوء أفضل من الحوار للكشف عن الحالة النفسية للشخصية إضافة إلى أسلوب المخرج.

إن ما أتطلّع إليه هو أن أتمتع بالحرية التي يتمتع بها الفنان. فالفنان لا يضطر إلى الكلام على ما ستكون اللوحة.عليه أن يكون في مرسمه مع قماشته وألوانه. ثم إن اللوحة تتخذ شكلها، وتضاف إليها تفاصيل. وإذا كان ثمة تغير في عملي، فهو هذا. لقد تحررت أكثر من الحبكة، وتركتها تتطور، وتزداد قرباً من التصوير.

الفيلم هو وسيلة متزامنة التنبيه، والتنبيه المتزامن Synesthesia هو إثارة إحساسات مغايرة للإحساسات التي يؤثِّر فيها عادة منبّه معين. وعلى سبيل المثال، فإن صورة طعام شهي خادعة للبصر يمكن أن تثير حاسة البصر، إضافة إلى حاسة الذوق. كما أن لحناً أوبرالياً قد يستحضر صوراً بصرية مع انه موجه بالدرجة الأولى إلى حاسة السمع. وأنا أشعر دائماً بالرغبة في لمس قدمي إمبراطور روماني حين أجتاز أحد التماثيل في روما. ولكني أكبح رغبتي خوفاً من أن يكون الإمبراطور شديد التأثر بالدغدغة. إنني أشعر أن السينما يمكن أن تؤثر في عدة حواس في الوقت ذاته، وعن غير قصد في أغلب الأحوال. وأنا أحاول أن أكون مدركاً لذلك طيلة أوقات العمل، وهذا يعني العناية بالتفاصيل. فحين أظهر أناساً يأكلون طعاماً شهياً، أتأكد من ذلك بالفعل. وأضطر أحياناً إلى تذوقه قبل تصوير المشهد لكي أعرف ماذا تأكل شخصياتي.

إن النقاد يكثرون من تناول هذا التغير في أفلامي من أولها إلى أخرها. في البداية كنت أقل اطمئناناً إلى الصورة مني إلى الكلمات. وشيئاً فشيئاً منحني اطمئناني إلى الصور حرية السماح لها بالاقتراب دون تهيب. وكنت مدركاً أن في وسعي الاعتناء بالحوار في أثناء تسجيل الأصوات. وأنا لست مهتماً بالحوار فقط، بل بالصوت الشديد الشبه بالصورة أيضاً. أنا مهتم بكلية الصوت. إن أصوات البط التي تُسمع في المزرعة في فيلم ((الاحتيال)) قد تحمل رسالة أهم من كلمات الحوار القليلة.

إن سماع حوار قصير من خارج المشهد يمكن أحياناً أن يخلق جواً، ويقدم تعليقاً، ويمكن أن يكون مغزاه أهم من مغزى حوار يجري داخل المشهد.والمثال على ذلك هو البحار الأمريكي السكران في خلفية أحد مشاهد النادي الليلي في ((الحياة الحلوة)). إن هذا البحار يصرخ من وراء الشاشة ومارشيلو ووالده جالسان هناك: اعزفوا لحن ((الطقس العاصف))! ويكاد صراخه لا يُسمع. ويقال لي: إن الجمهور الإنكليزي قادر على فهم

الصرخة المنطلقة من الخلفية، وحين يفهمها يستظرفها، لأن مُطلقها يبدو أنه في ((الداخل))، وأنه يعرف سراً.

حين صار تحكمي في عملي كاملاً، تمكنت من الإبداع من ذاتي كلياً، ومن العثور على ذاتي. هناك نوعان من الأفلام: نوع تبدعه مجموعة أو لجنة، ونوع يتدفق من شخص واحد. وأستطيع أن أقول صادقاً: إنني أتحمل كامل المسؤولية عما عملت.

قال بعضهم: سوف أستخلص صيغة النجاح الذي أحرزه فيلليني. وأثبت في النهاية أنها ((الحياة الحلوة لابن جلسومينا ذي الثامنة ونصف)). ولكن هذا أمر غير طائل طبعاً. فلا أحد يستطيع أن يستخلص وصفة للنجاح لأن ما يجدي مرة لن يجدي مرة ثانية. وأنا يعييني الجواب مثلهم. كلما شرعت في فيلم أبدأ فيلماً جديداً. وفي كل مرة أشعر قبل الابتداء بالخوف ذاته، والشكوك الذاتية نفسها. هل سأتمكن من العمل ثانية. وأتوقع المزيد في كل مرة. وتكبر المسؤولية. والجمهور عنده تصور مسبَّق عن فيلم فيلليني. وليس عندي إلا منبع واحد أعتمد عليه، لأن هذا المنبع يتفجر من داخلي.

أنا لا أحب أن أنسخ نفسي. والغريب في الأمر هو أنني لو أردت أن أصنع فيلماً من نوع ((حياة حلوة)) لما عرفت كيف أصنعه. ويروعني إدراكي أنني لا أعرف سر فيلم ((الحياة الحلوة))، كما لا أعرف سرَّ أي فيلم آخر.

إن الأفلام التي أحب أن أصنعها هي الأفلام المتغايرة قدر الإمكان، والتي أعتقد أنها تنطوي على أعظم إمكانات الجودة. ولكن المنتجين لا يقتنعون.

وما يحدد أي نجاح أحرزه كصانع أفلام هي قدرتي على إيصال رؤاي إلى الجمهور. وحين تحقق نجاحاً تصبح مثل الساحر في حكايات الجن، ذلك الساحر الذي يُوجِد ما لم يُوجَد من قبل. يتناول الساحر شيئاً غير موجود، أو أن وجوده غامض، ثم يحوِّله إلى شيء نستطيع أن نراه وأن نشعر به،وأحياناً نستطيع أن نستجيب له.

يتهمني النقاد بالتكرار. من المستحيل في الواقع ألا تكرر نفسك. وتكلف الاختلاف من أجل الاختلاف فقط عمل زائف مثل عكسه. إن أفضل كتاب الملهاة لم يكن عندهم مليون نكتة. ومع ذلك فإننا نضحك حتى لو سمعنا بعضها مرات عديدة، وربما نغرب في الضحك لأن النكات تصدر عن الشخصية، والمحتوى الإنساني الذي يجعلها مضحكة واضح.

نحن نعلم أن فيلدز W.C.Fields مخادع كبير لأنه لا يتحلَّى بأي مؤهل آخر للبقاء، لذلك يترتب عليه أن يعيش على حصافته. ونحن نزداد توحداً معه حين نرى مهارته في خلق شيء من لا شيء. ويتمكن الأخوة ماركس من البقاء في سعادة مع أنهم لم يوهبوا في الحياة إلا حدة ذكائهم. وأنا أتحدث بالطبع عن شخصياتهم السينمائية. إنهم دهاة للغاية في حرفتهم. فلا تضايقنا استجاباتهم الصريحة المتماثلة نسبياً حيال مختلف الأوضاع، بل تسلِّينا، وتحركنا عاطفياً أيضاً، لأنها تحكي لنا شيئاً عن أنفسنا.

إن تكرار الأفكار على أنحاء شتى هو سمة الدراما كلها. أخبرني أحدهم عن كتاب يعرض تسعةً وثلاثين

وضعاً دراميأً ممكناً. أظن أن ذلك هو العدد. وقال: أليس عجيباً ألا يوجد إلا هذا العدد القليل من الحبكات الأساسية؟ وأنا فاجأتني هذه الكثرة من الحبكات.

أنا معنيٌّ بالصور، والفيلم صور. وفيما بعد يمكنك اختيار الصوت الذي تشاء من أجل التوضيح والتحسين. وأنا أعتبر نظام تسجيل الصوت في إيطاليا نظاماً كاملاً.

ولو لم تكن الدبلجة موجودة لاخترعتها ابتغاء مزيد من الدقة، ومزيد من التحكم، وابتغاء التأكد من أن الوجوه التي اخترتها ذات أصوات مناسبة. إن الدبلجة الإيطالية للأفلام امتياز بالنسبة لي. أعتقد أن كل شيء يمكن أن يكون أفضل وأقوى تعبيراً من الأصوات الأصلية. ومحاولة الحصول على الصورة الصحيحة والصوت الصحيح في الوقت ذاته تفرض عليّ قيوداً صارمة. وحتى بعد التغليف لا تتوقف صناعتي للفيلم. والإعداد للعرض مهم جداً بالنسبة لي، ولاسيما إعداد الصوت. وبسبب الدبلجة يستمر تحكمي الكامل في الفيلم طيلة مراحل الإخراج. إن تعدد الأصوات في أفلامي هو موضع فخري الخاص. وهذا غير ممكن إلا في الإعداد الذي يعقب الإخراج. إن هذا هو ما يجعلني أتحكم بالصوت كله وبالصور كلها. والإتهام الذي يوجه إليَّ هو أني أفضِّل الدبلجة لأنني أحب التحدث في أثناء الإخراج، وأداء كل الأدوار. حسناً! هذا هو قصدي.

أتذكر أول فيلم شاهدته في حياتي، مع أني نسيت عنوانه. كنت مع أمي في سينما فولجور المعتمة في ريميني. رأيت رؤوساً هائلة وعالية على شاشة عريضة مستوية، ورأيت امرأتين ضخمتين تتحدثان. لم يستطع عقلي الصغير أن يتصور كيف ارتقى أولئك الناس إلى هناك، ولماذا كانوا ضخاماً هكذا، غير أنني تقبَّلت في الحال توضيح أمي الذي سرعان ما نسيته. أتذكر أنني تمنيت لو أستطيع الصعود إلى هناك والدخول إلى الشاشة. استهوتني الفكرة، ولكن كنت خائفاً أيضاً ألا أعرف كيف أخرج. كان يمكن أن أعْلق بالشاشة. وربما كان هذا اللقاء الأول الذي أتذكره مع السينما هو سبب استخدامي للقطات المقرَّبة من أجل التأثير الدرامي وليس كوسيلة مكرورة من وسائل السرد كما هو شائع في هذه الأيام، وخاصة في التلفاز. وأنا أعلم أنه لو استخدمت الصور المقرّبة جداً خلال فيلم ((ليالي كابيريا))، لما كانت مؤثرةً كالصورة المقربة جداً، والتي التقطتها عينا أوسكار Oscar عند نهاية الفيلم.

لقد شعرت دائماً أن الكاميرا، باعتبارها أداة المخرج، ينبغي أن تتبع الحدث لا أن تقوده. وأنا أحب أن أعتبر نفسي مراقباً، وليس عاملاً مرموقاً ونشيطاً في القصة. إن التكلف الشائع بين كثير من المخرجين هو إظهار ما يرغب المشاهد في رؤيته قبل أن يمليه الحدث المعروض على الشاشة. ينبغي أن يرغب المشاهدون في رؤية شيء قبل أن يظهر لهم. وبالطبع هذا ليس ممكناً دائماً عند رواية قصة على الشاشة. ويمكنني استحضار حالات فكرت فيها أن إرشاد الجمهور أمر لازم، مع أني أتمنى ألا تكون لافتة للنظر.

في فيلم ((الاحتيال)) أتذكر أني سلّطت الضوء على شخصية قبل أن أُدخلها إلى القصة. يدخل أوغسطو وابنته باتريزيا إلى مسرح، وفي مقدمة المشهد يظهر رجل جالس قدّامهم. وفيما بعد سيواجه هذا الرجلُ أوغسطو كواحد من ضحاياه، ولكن المتفرج لا يعرف ذلك حتى يحدث. كان باستطاعتي أن أجعله يحدث من غير أن أخبِّر الجمهور مقدّماً، ولكني في هذه الحالة اعتقدت أن تقديم الكاميرا مسوَّغاً. إن أوغسطو يعيش في عالم

يخشى فيه الانكشاف دوماً. ورغبت أنا في نقل حسِّ التوجس هذا إلى الجمهور.

على كل حال، أحاول على العموم أن أحجب دوري كمخرج قدر الإمكان. وأحاول عمداً أن أخفي آلية الفيلم الذي أصنع. ينبغي أن لا يشعر المتفرج بالكاميرا أو بالتقنيات القصصية، إلا إذا كنت أصنع فيلماً عن صناعة الفيلم. لذلك فأنا أقتصد في استخدام التقنيات الظاهرة من مثل الصور المقرَّبة، أو القطع المفاجئ، أو زوايا التصوير الغريبة. إن الإسلوب والتقنية هما وسيلتان من أجل غاية، وليسا غاية في ذاتهما. وفي ((توبي داميت)) Toby Dammit رأيت فرصة لاستكشاف هذه التقنيات استكشافاً تاماً في معزل عن أفلامي الطويلة.

إن الخطأ هو أن يصبح أسلوب المخرج ظاهر التكلف، وأظهرَ من القصة ذاتها، ويصرف الانتباه عن المشهد.

لا أعرف كيف أُظهر ظلي. فأنا أنظر إلى مجمل ما عملت، فلا أستطيع استعادة فيلم مثل آخر تماماً، حتى حين تتداخل الشخصيات. إن شخصية كابيريا تظهر في فيلمين مختلفين كل الاختلاف، في حين أن ((توبي داميت))، و((ساتريكون))، و((المهرجون)) التي صُنعت في أعوام متوالية، هي أفلام متغايرة جداً بحيث كان يمكن أن يصنعها ثلاثة مخرجين مختلفين في رأيي. ولو أفلمت ((جلسومنيا على دراجة)) و((أيام كابيريا)) لكان ذلك هو الإخفاق الوحيد المؤكد بالنسبة لي.

هناك وقتان يكون العمل فيهما بالغ الصعوبة، أو هكذا كانت الحال بالنسبة لي. الأول عندما تحرز نجاحاً أو أكثر، ويبدو للعالم أن إخفاقك غير ممكن. هكذا يبدو الأمر للآخرين، وليس لك. فهم يعتقدون أنك تعرف وصفة، وأنت على يقين من أنك لا تعرف حتى كيف تطبخ. إن معظم ما تنجزه هو وصفتك الخاصة تلك، وليست وصفة شخص آخر. ولكنك لا تفهم لماذا يجري تمجيد ما تعمله ويكون بالنسبة إليك شيئاً طبيعياً. إن المثال الذي يخطر على البال هو مثال جميع الكتاب الذين يحاولون محاكاة إرنست هيمنغواي، ولكن من أجل سرقة أسلوبه يلزمهم في الحقيقة أن يسرقوه.

والوقت الآخر الذي يصعب عليك أن تعمل فيه هو عندما تعاني إخفاقاً. وإذا كان فهم التصفيق عسيراً، فإن عدمه محيرٌ أيضاً. إن الإخفاق أصعب فهماً من النجاح. أنت لا تتغير، إلا أن العالم ينقلب فجأة ضد إنتاجك. هل الناس على خطأ؟ هل أنت على خطأ؟ يحاول المرء أن لا يحيا في الماضي. هل ربح فيلمك الأخير؟ وكم ربح؟ أو كم خسر؟

لعل عدم مشاهدتي للأفلام يرجع إلى خشيتي من محاكاة عمل شخص آخر من غير أن أدرك ذلك. أنا لا أحب أن يجرؤ أحد على القول:إني مقلّد. وقد يكون هذا هو سبب عدم مشاهدة أفلامي. فأسوأ ما يمكن أن يقال هو: إن فيلليني يقلّد نفسه.

أنا لا أذهب إلى مشاهدة أفلامي لأنني في الحقيقة أريد دائماً أن أعيد صناعتها. أرى لمسة هنا، ولمسة هناك...

والسبب الآخر هو خوف يصعب عليَّ الاعتراف به . خوف من خيبة الأمل. ماذا إذا لم أحببه؟ وماذا إذا شعرت بالحاجة إلى ارتقاء الشاشة وتغييره؟ وماذا إذا...

إن صناعة الفيلم تجري على منوال إطلاق صاروخ إلى القمر. فهو لا يعمل مصادفةً. وما أرتجله كمخرج هو استخدام عينيَّ وأذنيَّ، والانفتاح على أي شيء متيسّر. إن الفيلم رحلة أُحكِم تخطيطها. وليس تجوالاً. وعلى المرء أن يسلك مسالكها، وإذا نجحت فإن النتيجة الأخيرة لن تكون ميكانيكية. إنها تتضمن الفن والعلم كليهما. ولكن عندما يتحدث الفيلم إليك، يكون حديثه همساً مثل حديث العشاق، فيشير إليك إشارة خفية إلى أن هذه اللمسة الخفيفة ستجعله أفضل، ستساعد على خلق إيهام، ستحافظ على السحر. ومن الحماقة فعلاً أن تتجاهل ذلك من أجل الالتزام الصارم بالمخطوط الذي كتبته منذ شهور. ففي العفوية صدق، وهي ليست ارتجالاً بل هي حب وإخلاص للفن. إن أحد أهم الأشياء بالنسبة لي هو أن أحافظ مع كل فيلم على يقظتي وافتتاني، وأن أكون بكراً لكل فيلم، فلا أقول فقط: إنه باكورتي، بل أؤمن بذلك.

إن من يبصر عقلي وقلبي وروحي مكشوفة بكل عريها يحق له أن يشكل رأياً عن حقيقتي الداخلية. قد يقولون: ما أبسط فيلليني! مشيرين بذلك إلى باطني، كما يقول كثيرون ذلك عن مظهري الخارجي. وبالطبع إن هذا الكلام يؤذي مشاعري، ولكن أتذكر قول بوباي Popeye:أنا من أنا.

ويتضمن هذا الكلام أن المظهر الغريب قد يدلُّ على حياة روحية غنية. فالناس يعتقدون أنك إذا كنت مخرجاً سينمائياً فأنت إنسان غير عادي، ومختلف عنهم، لذلك يتوقعون أن تتصرف تصرفاً شاذاً، وتروي قصصاً عابثة. وإذا تصرفت تصرفاً عادياً ودنيوياً، فإن بعضهم ينسب الشذوذ إلى ما تفعل وإلى ما تقول. ويعزون العمق إلى عطساتك، مثلما عُزي الرجم بالغيب إلى تجشؤ تريمالشيو Trimalchio. والمرجح أكثر هو أن يعبروا عن خيبة أمل واضحة لأنك مجرد إنسان، ولا يكلفون أنفسهم عناء إخفاء تلك الخيبة. وإذا لاطفتهم، يفترضون أنك أقل جدارة بالاحترام. إنهم يبخسون أنفسهم حقها كثيراً، فلا يمكن أن يحترموك إذا كنت تعرفهم. لماذا يكون بعض الناس هكذا؟

إن أسوأ ما أعانيه هو الذهاب إلى مطعم فخم مع أناس يرغمونك على الأداء بدلاً من الأكل. وأشعر أنني أنا الطبق، وأُغرَى بالنظر إلى لائحة الطعام لأرى كم أُكلّف. وأنا الآن نادراً ما أقبل دعوة في أي وقت من شخص لا أعرفه... إن دفتر عناويني مغلق.

١٧
الصحفيون يلتحقون بالفيلق الأجنبي

سألني الناشرون عن كتابة سيرتي الذاتية. والخوف من المجهول لم يكن سبباً وحيداً للإعراض عن ذلك. كان السبب الأهم هو الوقت الذي كان يلزم توظيفه في هذا المشروع بدلاً من توظيفه في إنجاز فيلم. ومن بين أسباب قليلة جداً، هناك سبب آخر جعل الفكرة غير مغْرية مطلقاً، وهو أنهم توقعوا مني العودة إلى جميع أفلامي ورؤيتها من جديد. كنت سأرى بقايا أعمالي الممزقة البالية بعد أعوام من إتلاف طبعاتها. كنت سأرى الخوف الذي أُكرهت عليه. وتلك الأجزاء المحذوفة غير موجودة في ذهني، لأن تذكري للفيلم هو تذكر لما صوّرته، وكيف تصوَّرته، وكيف تطور واكتمل، وليس ما صار إليه في الأيام الأخيرة من الصراع مع المنتج.

وحتى لو قمت أنا بالحذف، فإن الذي حرّض عليه هم أولئك الذين أرادوا مزيداً من العروض في اليوم واحد، وإنفاقاً أقل على الطبعات، أو من أجل منفعة الموزعين في الولايات المتحدة الذين كانوا يرغبون في استراحات أكثر وأطول للبشار وقطع الشوكولاتا. إن الأفلام المرتسمة في ذهني أطول بكثير مما شاهده معظم المتفرجين من أفلامي. فهي ما أتذكر أنني صوّرته، وهي ما قصدت إليه أصلاً.

كان الناشر يتوقع مني أن أحلل أفلامي، ولو فعلت ذلك لكان من المرجح أن أكون أكثر إملالاً من أي من النقاد الذين فسّروها. كنت سأصطنع هدفاً غير موجود، وسأرى في التفاصيل مغزى لم أره من قبل. وأنا لست إلا قصاصاً ينشد التسلية. ولو قال أحد الكتاب: إن أفلامي تتصف ((بالتهريج))، لكان ذلك ثناء عظيماً في نظري. ففي موقع التصوير تحدث أمور كثيرة، لأن الفيلم له حياته الخاصة به.

كنت سأضطر إلى أن أناقش أفلامي مناقشة أكثر تحديداً وأكثر تنظيماً من طريقة صناعتي لها. وربما احتجت إلى مخطط، واضطررت أيضاً إلى كتابة مخطوط عن الفيلم ألتزم به أكثر من التزامي بالمخطوط الذي استخدمته في صناعة الفيلم ذاته. إنها لمهمة مضجرة.

وكان ينبغي أن أكون قادراً على رؤية أفلامي من الموقع المواتي للشخص الذي كنته وأنا أصنع كل فيلم. ومع أن ذاتي في ذلك الوقت هي جزء مني، فإنها الآن غريبة بعض الشيء عني.

وكان عليَّ أن أكتب، وأعيد الكتابة مرة بعد أخرى حتى تتلاشى عفوية الحياة التي ربما وجدت في كلماتي. وكان عليَّ أن أسوّغ، وأدافع. دعهم يمزقوا أفلامي بالكلمات، وبكل ما يشوّه الأفلام. فأنا أفضل أن أتوفر على خلق فيلم واحد آخر فقط. ولربما كان هناك عامل آخر أيضاً وهو أن كتابة المذكرات تبدو نهاية إلى حد ما.

أنا لا أحب المقابلات الصحفية. أنا لا أحب أن أملل نفسي والآخرين. ومع ذلك فإن لديَّ كثيراً مما يمكن أن أقوله عن حياتي وعن أعمالي، وقد حاولت أن أقوله في أفلامي. غير أنني أستسلم أحياناً لأنني هكذا بدأت حياتي المهنية، وأتذكر ما عناه ذلك العمل الصحفي لي في ذلك الوقت. ويخيل إلي أنني لم أكن عدوانياً مثل

بعضهم، بل كنت صحفياً خجولاً، إذ كنت قليل الخبرة في العلاقات الاجتماعية مثلما كنت في العلاقات الجنسية.

إن صناعة الأفلام هي حياتي. فهي أكثر الأعمال إثارة، ولكن الحديث عنها غير مثير. أنا أفهم لماذا يرغب الجميع في أن يكونوا مخرجين سينمائيين، ولكنني لا أفهم لماذا يرغب أي واحد في الاستماع إلى آخر يتحدث عن الموضوع. عندما أعمل في الإخراج أتمنى ألا ينتهي العمل. ولكن حين أُرغم على الكلام على ذلك، أسمع نفسي تتكلم، وأبدو مملاً لنفسي وللذي يُجري مقابلة، وهذا هو الأمر الأسوأ. ثم هناك المقابلات التي تختفي في عالم المجهول الكبير.

ويأتي يوم تُقرر فيه التخلي عن بعض الوقت الذي أدخرته لنفسك لأن الجميع يقولون: إن من واجبك أن تفعل ذلك. ولكن مشروعك لا يسير وحده، فلا بد للناس أن يطّلعوا عليه، ذلك أن الإعلان والتشجيع أمران جوهريان. لذلك تضعف.

أنت تقضي وقتاً مع شخص يأتي بآلاته، أو يدوِّن بالسر ملاحظات وجيزة وسخيفة. وتنظر إلى وجهه باحثاً عما يدلّ على كيفية سير المقابلة، ولكن بلا جدوى. تحاول جاهداً، ولكن لا ضحكة، ولا ومضة في العينين. وفرصتك الأفضل هو أن يقهقه شريط التسجيل الدائر بلا رحمة. وعند نقطة معينة تأمل في أن يعتريه التعب. ولكن ما الداعي إلى ذلك، وأنت تقوم بالعمل كله. وعند نقطة أخرى تحزم أمرك وتقول: انتهى.

تتنفس الصعداء. ويمضي الصحفي الذي أجرى المقابلة في سبيله. ولكن الأمر يحتاج دوماً إلى مقابلة ثانية. فمهما جرى في الأولى، وصار مضموناً، فسوف تنشأ تلك الحاجة إلى ثانية. وبعد أن تنفق كثيراً من الطاقة والوقت. تحبس نفسك في غرفة. وبدلاً من تخفيض خسائرك تنفق مزيداً من الوقت. تنتظر بعد ذلك كلمة عن ظهور المقابلة في مكان ما في جريدة مغمورة توزع مجاناً على عشرة خريجين في جامعة باتاغونيا، حيث لا تظهر صورك. ومع ذلك لا شيء أروع من ذلك.

ثم إنك تأمل ألا تنشر الجريدة عكس ما قلته تماماً. وأن يكون للمقابلة المنشورة علاقة ما بما قلت، وبالأسلوب الذي قلته به، وألا تظهر أكثر حماقة مما أنت في الواقع لأنك وافقت على إجراء المقابلة، وأن يقرأها أحدهم، ثم ألا يراها أحد. وتكاد تنسى أنك عملتها.

وبعد أن تفوت فرصة استفادة فيلمك منها، تتذكرها وتودُّ لو تعرف عنها شيئاً. لعلك تستطيع إجابتي. أين تذهب المقابلات كلها وتختفي؟ ولماذا يغادر الذين يقابلونني مكتبي، ويلتحقون بالفيلق الأجنبي؟

من العبث الحديث عن فيلم قبل صنعه. وأنا لا ألتقي أهل الصحافة خلال الأسابيع الثلاثة الأولى. عند ذلك آمل أن أكون متحكماً في فيلمي.

وما يقتل الأفلام هو الحديث عنها بعد إنجازها، ومواصلة تحليلها. ومع أني لا أستطيع وقف هذا الشكل من الإبادة السينمائية، فإني لا أرغب في الإشراف على مقتل أولادي. وسبب إيثاري عدم الحديث عن أفلامي بسيط جداً، وهو أنني لا أريد أن أنشر تأثيرها العاطفي على الجمهور.

من المهم ألا أُضعِف العواطف التي أعانيها، وأن تُذخر للفيلم. أحب أن أصنع الفيلم على النحو الذي

أحيا فيه في حلم. فهو رائع بما يكتنفه من غموض.

إن الصحفيين يشبهون في المقابلات علماء الآثار الذين يبحثون عن إحدى حكم العصور منقوشة على حجر. ووجدت ذلك مربكاً عندما كانوا يأتون إلي آملين في جواهر. وأنا لم أحلل قط ما عزمت على عمله كما حللوا ما عملت.

لا أعتبر نفسي من أهل الفكر، لأن الاستخدام الشائع للكلمة لا يظهر أي علاقة لها بالتفكير أو الذكاء. والذين يطلقون هذا الاسم على أنفسهم هم عادة أناس مضجرون. إنهم قضاة يصدرون بيانات رسمية عن الناس. وأنا لا أحب إلا عمل الأشياء، وليكن الآخرون قضاة. ولا أحب أن أعرّف عملي وأوصّفه. فالتوصيف للملابس والمتاع.

أتذكر مقابلة أجراها معي أحدهم عند عرض ((ثمانية ونصف))، وقد سألني آنذاك إن كان عنوان الفيلم يشير إلى السن التي اختبرتُ فيها الجنس أول مرة. فقلت نعم. إن سؤالاً سخيفاً مثل هذا يستحق مثل هذا الجواب السخيف. وأخذ الجواب مأخذ الجد، وطبع، وأعيد طبعه مدة طويلة. وأنا أسأل دائماً عنه، ولن أقدر على إنكاره تماماً. إن ذلك الجواب السخيف سيلاحقني طيلة أيام العمر. وأعتقد أن السبيل الوحيد إلى التخلص منه هو أن أقول: نعم، هذا ما كان يعنيه ((ثمانية ونصف)) حقاً.

إنني موضوع أطروحات عديدة في إيطاليا. ورهبة الطالب صعب مجاراتها ومعايشتها. إن صدرك ينشرح طبعاً عندما تعرف ذلك أول مرة، على الرغم من الإرتباك الذي يسببه لك. فكل واحد يريد أن يسمع الأجوبة ذاتها عن الأسئلة ذاتها من فمك شخصياً. وهذا عبء. ولا أحب أن أخيِّب أملهم.

لا يطيب لي أن أترك ورائي كلاماً عن عملي أكثر من الأعمال التي أنجزتها. ولسوف يزعجني أن يقولوا: إن مجمل عمل فيلليني كلام على مجمل عمله.

عُرفت بين أصدقائي بالمبالغات والزخارف، وتطريز الحقيقة. وبعض الناس يعتبرني أفَّاكاً. وما أعرفه هو أنني أرتاح إلى خيالاتي.

ومن يعش مثلي في عالم الوهم والخيال يجب أن يبذل جهداً غير عادي حتى يكون حرْفياً بالمعنى اليومي للكلمة. وأنا لم أنسجم مطلقاً مع الناس الحرفيين. وإنك لن تدعوني لأكون شاهداً في محكمة. لقد كنت صحفياً رهيباً. كنت أشعر أنني مرغم على وصف الحادثة بحسب رؤيتي لها، ونادراً ما كان ذلك هو ما وقع فعلاً من وجهة نظر أكثر موضوعية. كنت أرغب في تحويل الحادثة إلى قصة جيدة، لذلك كنت أتخيل ما يصلحها في هذه النقطة أو تلك. والغريب في الأمر هو أنني كنت أصدق روايتي لما رأيت، واستغرب ألا يتذكره أحد على النحو ذاته. وفيما بعد يكون تذكري لروايتي المزخرفة أفضل، وأكون أنا أول المصدقين.

أُتْهَم بالخيالية ولاسيما في سرد قصة حياتي. وإنه ليبدو أن حياتي ملك لي. وإذا ترتَّب عليّ أن أعيشها ثانية بالكلمات، لماذا لا أرتب التفاصيل قليلاً حتى أؤلف منها قصة جيدة؟ وعلى سبيل المثال، أُتهم بأني رويت قصة حبي الأول عدة روايات مختلفة كل الاختلاف، وهي تستحق روايات عديدة. لا أظن نفسي أفَّاكاً. إنها مسألة وجهة نظر. لا غنى للقصَّاص عن تجميل قصته، وتلوينها، وتوسيعها، وإعطائها أبعادها، وكل ذلك

يتوقف على الأسلوب الذي يشعر بأن القصة يجب أن تُروى به بالمعنى الذاتي للكلمة. إنني أفعل ذلك في الحياة وفي أفلامي على السواء. وأحياناً يكون النسيان هو السبب في حقيقة الأمر.

إن السينما هي وسيلتي للقص. وما من وسيلة أخرى للقص تتصف بالمرونة كالسينما. فهي أفضل لي من أن أكون رساماً، لأنـي لا أستطيع إعادة خلق حياة متحركة، فأؤكِّدها وأكبِّرها، وأجمِّلها وأستخلص منها جوهرها الخالص.والسينما أقرب من الموسيقا والرسم، والأدب أيضاً، إلى الخلق المعجز للحياة ذاتها. إنها في الحقيقة صورة جديدة للحياة، بنبض وجودها، وطبقات حقيقتها، ومنظورات فهمها.

حين أبدأ من شعور لا من فكرة، ولا من إيديولوجيا بالتأكيد، أُخضع نفسي للقصة التي تريد أن تُروى، وعليَّ أن أعرف قصدها.

حين ترغمني مناشدة المنتجين على الحديث مع الصحفيين في المهرجانات، أتلقى شكاوى حتى بعد بذل قصارى الجهد. إن الصحفيين لا يحبون المؤتمرات الصحفية. فكل واحد يريد سماع كل كلمة مني على انفراد. وتذمرهم من المؤتمر الصحفي سببه هو أن كل واحد يحصل على المادة ذاتها. ولكن ماذا عساي أن أقدم لهم غير المادة ذاتها، وهكذا يضيع يوم من عمري كان يمكن أن يخطر لي فيه أفضل ما خطر لي من أفكار. وتذهب تضحيتي سدى، لأن الصحفيين القادمين من الجحيم لا يرضيهم شيء.

وماذا يقولون لي بعد ذلك؟ شكراً يا سيد فيلليني؟ لا يقولون ذلك أبداً. إنهم يتذمرون، ويقولون: حكيت لكل واحد قصة مختلفة، فأيها الصحيحة؟ ويجتمعون ويقارنون بين الملاحظات. ماذا يتوقعون؟ هل يتوقعون أن أكرر القصة ذاتها على الدوام، وبالكلمات ذاتها أيضاً إن أمكن؟ فإن كان ذلك ما رغبوا فيه، فلماذا إذاً لا يرضيهم المؤتمر الصحفي؟

لم أستطع قط أن اكتنه توقعات المقابلين. وإني لأتساءل كيف كان غروتشو ماركس Groucho Marx يتدبر الأمر مع أناس كانوا يتوقعون منه ألا يقول إلا أشياء ظريفة وعجيبة. وإنه لجهد شديد أن تؤدي أمام غرباء جاؤوا للحديث معك، ويريدونك أن تقول أو تفعل شيئاً فاضحاً يمكنهم أن يحكوا لأصدقائهم عنه. وإذا كان أداؤك غير مناسب، رأيت خيبة الأمل تبدو على وجوههم. أشعر بأنهم يتوقعون مني أن أرتدي عباءة، وأن أظهر مثل إحدى شخصيات أفلامي. وهذا الشعور يقلقني، فأغضب، وينفد صبري مع الغرباء. لا أحب أن أُسأل عن رأيي، وأن ((أستدرج)) وأشجَّع، وأرغم على التعبير عن نفسي. وأعتبر أسوأ الناس حظاً هو الذي يتوقع مني أن أخبره عن فيلم أنوي صناعته. أنا هناك، ولكنني في الحقيقة لست هناك. أنا أفكر فيما قد أتخيل في هذه اللحظة لو كنت وحيداً مع أحلامي، أفكر في الفيلم الذي يمكن أن أراه في خيالي.

يخطر لي أحياناً أن المهتمين بالأفلام نوعان: صانعو الأفلام والذين لا يصنعون أفلاماً. وحين يأتيني أحدهم ويقول: ما معنى فيلمك، يا سيد فيلليني؟ أعرف على الفور أنه من غير صانعي الأفلام.

إن عدم صناعة الأفلام هي صناعة أكبر بكثير من صناعة الأفلام. فالذين لا يصنعون أفلاماً لا يحتاجون إلى منتجين أثرياء، وإستوديوهات كبيرة مجهزة، ولا حتى إلى ممثلين. وهم لا يحتاجون أيضاً إلى إنفاق أعوام على مشروع. إن كل ما يحتاجون إليه هو ثمن تذكرة، وبعض التعليم الجامعي، حتى يوصفوا بأنهم غير

صانعي أفلام. وقد يلزمهم أيضاً مسجلة أشرطة، وآلة كاتبة، وورق، وربما إلى إذن من أُسَرهم.

إن الذين لا يصنعون أفلاماً لا يتقبلون سحر السينما من غير إخضاعه إلى تحليل فكري. وهذا تشريح للنسيج الحي المستأصل ينذر بالتحول إلى تشريح للجثة. ولو طلبوا معرفة كيف تنفّذ الحيل، لما أعجزني فهم الطلب، ولكنهم يريدون أن يعرفوا ما كان الساحر يفكر فيه خلال أداء الحيلة، والأسباب التي دعته إلى أدائها في المقام الأول. من المرجح أنه كان يتساءل إن كان سيحصل على حجز آخر، أو إن كانت الأرنب لا تزال في القاع الخادع، أو إن كان يستطيع إغراء تلك الشقراء المكتنزة الجالسة في الصف الثالث، والتي ابتسمت له. وربما انتهى تواً من جدال مع السيدة التي يوشك أن يشطرها بالمنشار.

عندما يأتي إليَّ واحد من غير صانعي الأفلام، ويسألني: ماذا عنيت حقاً بالرقصة الحيَّة التي تؤديها ساراجينا، الفتاة الساردينية في ((ثمانية ونصف))، أمام الأولاد الصغار على الشاطئ، لا أعلم ما أقول. وإذا حالفني الحظ انتهت أطروحته إلى رف في مكتبة حيث تشارك في الغبار مدوّنات أخرى أساءت استعمال مصادرنا الطبيعية النفسية المحدودة. وإذا كنت سيئ الحظ، نشرت تلك الأطروحة في كتاب، وقرأها أحدهم. أما إذا كنت سيئ الحظ جداً، أصبح المؤلف أستاذاً للدراسات السينمائية في جامعة، أو ناقداً سينمائياً، وهذا أسوأ شيء، إذ إن الناس سوف يصدقون ما يكتب.

إن الذين لا يصنعون أفلاماً نادراً ما يصبحون صانعي أفلام. ومع ذلك أتنبأ بأن المبرزين منهم سيعملون أفلاماً وثائقية تصورهم وهم يعملون أفلاماً عن عزل صانعي الأفلام. ويمكن أن تزداد الأمور سوءاً، فتقام مهرجانات بلا أفلام أيضاً.

والسؤال الذي أمقته للغاية هو: لماذا وحيد القرن؟

وهناك سؤالان يطرحهما الجميع من غير تبديل. الأول هو: كيف أصبحت مخرجاً؟ وهم لا يريدون أن يعرفوا كيف أصبحت مخرجاً،بل كيف يمكنهم أن يكونوا مخرجين. والسؤال الثاني هو: هل أفلامك مستمدة من سيرتك الذاتية؟ والجواب هو: نعم، ولكن ليس تماماً. إنها تعكس رؤيتي للحياة عند مرحلة معينة.

إن المقابلات صعبة جداً لأنها وضع زائف. فأحدهم ينبغي أن يسأل، والآخر يحاول أن يسرَّ المستمع حتى يظهر ذكياً وممتعاً، أصيلاً ومسليّاً. وكلما سمعت أن شخصاً يريد مقابلتي، أحاول أن أفرّ وأنجو. وأقبل عندما أستطيع، لأنني لا أقدر على مواجهة الأسئلة المملة ذاتها على الدوام. ليت الأسئلة والأجوبة تكون معدودة، فيطرح المقابل ((ستة وأربعين)) سؤالاً، وأنا أجيب ((ستة وأربعين)) جواباً، وبذلك نكون وفّرنا كثيراً من الوقت.

يذكّرونني ثانية بما يجري في فيلم ((المهرجون)) عندما يسألني صحفي: ما هي رسالة الفيلم، يا سيد فيلليني؟ وحالما أبدأ بالإجابة عن السؤال الثقيل إجابة متحذلقة تستجيب لما يرجوه السائل في اعتقادي، يسقط دلو على رأسي ويغطي وجهي، فيمتنع الكلام عليّ، ثم يسقط دلو آخر على رأس الصحفي.

هذا المشهد القصير هو ردي على أسئلة مثل هذا السؤال. وبما أنني كنت المخرج، كان يمكنني أن أفعل ذلك. كم مرة تصرفت هكذا في الخيال مع مقابلين يسألون أسئلة سخيفة!

ومرة بعد أخرى كنت أجيب إجابة سخيفة عن سؤال من مثل: أي أفلامك تعتبره أعظم الأفلام في كل العصور؟ وكنت أقدم آخر أفلامي، ولاسيما إن لم يكن فيلماً على الإطلاق من مثل ((مقابلة))، أو شيء للتلفاز، أو مقابلة مع صحفي. وسرعان ما تعلمت الدرس. فكل ما كنت أقوله كان يؤخذ مأخذ الجد دائماً، ويطبع إلى الأبد كما قلته تماماً. واحتجت إلى علامة تشير إلى أن ما أقوله ((مزاح))، ثم أرسم تحتها خطاً.

إن الجانب الآخر الذي لم يعجبني من صناعة الأفلام هو التسوّل. وهذا هو الشيء الوحيد الذي كرهته في حرفة الإخراج السينمائي، أي أن أهزَّ الكوب للمنتجين حتى يجيزوا للفيلم أن يولد. ولم أكن لأتسوّل من أجل نفسي. كنت أول من سيموت جوعاً في الشارع. أمَّا من أجل فيلمي، فقد وجدت القدرة على التضحية بالكبرياء. وفي سبيل ذلك، أحتاج إلى قوة إيماني بما أعمل. ولذلك كان لابد أن يكون حولي من يقدم لي الدعم فقط. أحتاج إلى ثقة بالنفس حتى أزعج الناس في منازلهم طلباً للمال.

أنا لا أحب المنتجين كجماعة. وهذا أمر طبيعي. وأنا أفهم رغبتهم في استعادة أموالهم. أما كأفراد فقط كان بعضهم أصحاباً جيدين. لذلك أظن أن ما أكرهه فيهم هو سلطانهم عليَّ. وهذا السلطان يحولني إلى طفل لا يملك مالاً خاصاً به، ويضعني تحت سيطرة الآخرين، ويُلزِمني بإرضائهم حتى لو لم أتفق معهم، وحتى لو لم أكن أحترمهم، وهذا هو الأدهى.

لم أكترث كثيراً بالمال، والمستغرب أن ينتهي البحث عنه إلى الهيمنة على حياتي.

١٨
صناعة الأفلام أكثر إثارة من مشاهدتها

في قديم الزمان أحببت مشاهدة الأفلام أسوة بالآخرين، وأفلام الطفولة المبكرة تلك هي جزء من حياتي، على أني فقدت بعد فترة تلك البراءة التي يشاهد بها الطفل الأفلام. ففي الطفولة يكون التوازن كاملاً بين واقع الحياة وحياة الخيال، بين الوعي واللاوعي، بين اليقظة والحلم. والأطفال يقحمون أنفسهم في رحلة الحياة بصدق وانفتاح. ولأنني تغيرتُ، تغيرتْ بالنسبة لي الأفلام التي كنت أراها. وأظن أن الأفلام تغيرت، وكل ما أعرفه حقاً هو أن تأثيرها في نفسي كان مختلفاً. وحين تعمّق اهتمامي بصناعة الأفلام صرت لا أجد في مشاهدتها تجربة الفرار الوهمي التي كنت أجدها في الماضي. والأفلام الوحيدة التي كنت أستطيع العيش فيها هي الأفلام التي كنت أصنعها. إن صناعة الأفلام أشد إثارة بكثير من مشاهدتها.

ومن أسباب عزوفي عن مشاهدة الأفلام هي أنها لم تعد تخرجني من نفسي، بل من دار السينما إن استطعت المغادرة من غير إيذاء أحد. يصعب عليَّ أن أتصور كيف يمكن لأي إنسان أن يكون حكماً في مهرجان سينمائي. لقد دُعيت،ورفضت.وبعد مرحلة معينة صرت أقدر على مشاهدة أفلام في خيالي، وآثرت أن أشاهدها على هذا النحو. إن الحياة قصيرة وأنا أريد أن أترك أكثر ما يمكن من الأعمال. وأملي هو أن يكون بين تلك الأفلام صور، رؤيا للعالم خالدة، بما أنني لن أكون كذلك. وهذا شعور يشقُّ عليَّ وصفه. وهو إمكان أن تشارك العالم في رؤياك للعالم.

وكثيراً ما أُسأل: لماذا لم تعد تذهب إلى السينما كثيراً؟ وأنا لم أهيئ قط جواباً ذكياً عن هذا السؤال. ينبغي أن أفكر في جواب حقاً، وأشاهد مزيداً من الأفلام. ونادراً ما تتاح الفرصة، نادراً ما يتوفر الوقت. ولكن هذا الجواب لا يبدو مرْضياً. ويبدو أن توفّر الوقت كان ممكناً لو أعطيتُ الأولوية لذلك. أتحدث أحياناً مع جيوليتا عما أدخر من أفلام العقود الماضية التي فاتتني مشاهدتها، ولذلك لا بد أن نفعل شيئاً في الشيخوخة.

أن أقدم تجاربي المثيرة مع الأفلام كهاوٍ حدثت قبل بلوغي الرابعة، وربما قبل سن الثانية، على أن ذاكرة أمي هي المعتمد عليها بالنسبة إلى تلك التجارب الأولى التي عشتها وأنا في حضنها. كانت الأفلام يومئذٍ إيطالية وهوليودية. وبما أن جميع الأفلام كانت مدبلجة، فقد يبدو أنها كانت تلتبس علينا ونحن الأولاد فلا نعرف الإيطالي من الأمريكي، إلا أن التباساً كهذا لم يحصل. فالأفلام الهوليودية كانت أفضل، وكنا نحن الأولاد ندرك الفرق، كما كان يدركه الكبار بالتأكيد.

لم أعرف آنذاك أنني كنت أشاهد أعمال كبار المخرجين من مثل كنج فيدور وجوزيف فون ستيرنبيرغ. ولم أكن أعرف أن الأفلام لها مخرجون أيضاً، ولا ما المخرجون. وأظن أنني صدقت في البداية أن ما كان يجري على الشاشة كان يجري بالفعل. وأتذكر أنني شاهدت فيلماً مع أبي كنت شاهدته مع أمي، واستغربت أن يظهر الفيلم ذاته مرتين على الشاشة. أتذكر شارلي شابلن، ذلك أن الكوميديين كانوا مفضلين عندي. وعندما كبرت

شاهدت أفلاماً فرنسية عظيمة لكل من رينيه كلير، وجان رينوار، ومارسيل كارنيه، وجوليان دو فوفييه.

إن معرفتي بالسينما فيها كثير من الثقوب والفجوات كما هي ثقافتي العامة. وذوقي انتقائي وشاذّ. كنت أرى ما يعترض سبيلي، وقائمة الأشياء المفضلة عندي هي قائمة خاصة بي، وهي تضم كل ما كان يجلب لي المسرَّة. لقد أطلعت جيداً على عمل هال روتش Hal Roach، مثلاً، ولكن ما زال عليَّ أن أشاهد أحد أفلام مورنو Murnau، أو إيزنشتاين Eisenstein. ولهذا السبب لا يعتبرني كثيرون مثقفاً، لا لهذا السبب فقط، بل لأسباب أخرى عديدة، وأنا موافق معهم.

لم أشاهد ((المواطن كين)) Citizen Kane حتى التقيت أورسون ويلز في منتصف الخمسينات. هذه هي الحقيقة. أما فيلم ((عائلة أمبرسون العظيمة)) فقد شاهدته قبل ذلك بأعوام، وتأثرت به للغاية. وعندما شاهدت ((المواطن كين)) شعرت بالرهبة كما شعر كل من شاهده.

هناك كثير من المخرجين السينمائيين الذين أدين لهم بالامتنان كمتفرج، إن لم يكن كمخرج. فلقد شاهدت بعض أفلام بيرغمان، وأعجبتني كثيراً. إن أفلام بيرغمان تشيع فيها روح نرويجية كئيبة وسامية. وكوروساوا رائع أيضاً، وتتجلّى روعته في تصويره الفريد للخيال الأرستقراطي الياباني القديم. ياللقوة! ويستطيع أن يصنع فيلماً ضخماً عن اليابان المعاصرة أيضاً. وهذا الاتساع في المجال يثير الإعجاب. حين أشاهد فيلماً، وأصدق القصة، كما في فيلم كوروساوا عن اليابان القديمة، وفي فيلم كوبريك Kubrick عن الفضاء الخارجي، أتحول إلى متفرج، متفرج ساذج جداً. إن ذلك نوعٌ من الفردوس، وفيه أستعيد براءتي المفقودة. إن موت هال Hal في فيلم كوبريك ((٢٠٠١)) حدث محزن جداً. وأنا أقدِّر بيرغمان، وكوروساوا، ووايلدر،وكوبريك لأنهم قادرون على جعلي أصدق ما أرى مهما كان ذلك خيالياً.

لا يمكنني أن أحدد من الأعظم، غير أنني أستطيع أن أقول: إن أحداً ليس أعظم من بيللي وايلدر. إن ((التأمين المزدوج)) و((شارع المغيب)) جزء من حياتنا، جزء من وعينا الجمعي. إن وايلدر معلم، واختياره للممثلين في هذين الفلمين مدهش. يتصف وايلدر بالفكاهة دائماً حتى في الميلودراما أو المأساة. وهو لم يطلب من أحد أن يكتب له دوره. وهو يعرف ما الطعام، وكيف يتمتع بالأكل، وهذا يعني أنه إنسان يتمتع بالحياة. وهو مهتم جداً بالفن لا كفنان بل كجامع للأعمال الفنية. عندما تلتقي المشاهير أحياناً، لا تجدهم كما تصورتهم، أما بيللي وايلدر فهو مثل أفلامه تماماً. رسمته مرة وكان الرسم مضحكاً، والحق أنه هو بالذات رسمٌ.

أعتقد أن كوبريك مخرج عظيم يتصف بالخيالية والصدق. وما يعجبني في كوبريك هو قدرته على صناعة فيلم في أي وقت. فهو يستطيع أن يعمل دراما تاريخية ورومانسية مثل ((باري ليندون)) Bary Lyndon الذي كان فيلماً عظيماً، وقصة علمية متخيلة مثل ((٢٠٠١))، وفيلماً عن الأشباح مثل ((الصحو)) The Shining.

ومن العظماء دافيد لين David Lean مخرج ((لقاء قصير)) و((لورنس العرب)).

وبونويل Bunuel أستاذ حقاً، وساحر سينمائي.

ومن بين المخرجين الجدد الذين أعرف أعمالهم، يعجبني على نحو خاص مخرجنا الإيطالي جويسيب

تورانتوري Guiseppe Torantori الذي يتصف فيلمه ((سينما باراديسو)) بالفردية الصادقة من غير الابتعاد عن تراث السينما العظيم. إنه فيلم ناضج جداً قياساً إلى مخرجه الشاب. وقد فوجئ بعض الناس عند اكتشافهم صغر سنه. ولأنه يصنع من الأفلام هذا النوع، فإنهم يعتقدون أنه غير مجدد، وهذا يعني أن مقلد وغير أصيل. وهذا ليس صحيحاً. فالقدم والجدَّة ليسا ما يهمُّ، بل الروعة والإدهاش.

أدرك أنني أعظم الناس حظاً. وأنا في الحقيقة لن أبادل أحداً بحياتي. وكل ما أتمناه هو مزيد مما تمتعت به.

من المؤكد أن الإخراج السينمائي قد فتح لي أبواب العالم، وأتى بكل من تمنيت لقاءه من الناس إلى شينشيتا. وهذا رائع. الولد الصغير من ريميني. والذي يعيش في داخلي، يكاد لا يصدق.

أتذكر أنني تلقيت ذات يوم مكالمة بالإنكليزية، وكانت لهجة المتكلم أمريكية جنوبية. ولذلك كان صعباً عليَّ أن أفهمه. قال:إن اسمه تنيسي وليامز. ظننت ذلك ممازحة غليظة، ومع ذلك تساءلت: لماذا يصف الإنكليز هذا النوع من الممازحات بأنه ((عملي))؟ دعاني الصوت إلى الغداء، فقلت: آسف، لن أكون في روما. لقد تلقيت مكالمات في الماضي من أناس ادّعوا بأنهم أشخاص مشهورون، وكانوا يرغبون في التحدث معي على الهاتف ليس غير، ثم لم يظهروا بعد أن انتظرتهم طويلاً. لقد سبق لي أن خُدعت، لذلك قررت ألاَّ أُخدع مرة أخرى.

رنَّ جرس الهاتف ثانية. كان الصوت هو نفسه. لم أفهم كل ما قاله، غير أني سمعت اسم آنا مانياني الذي التقطته على الرغم من طريقة لفظه. قال: إنها قد أعطته رقمي، ثم أعاد ذكر الغداء، وأضاف قائلاً: إن مانياني لن تأتي لأنها لا تستطيع النهوض من نومها في ذلك الوقت المبكر.

فهمت عندئذٍ أنه على علم بعادات مانياني التي كانت امرأة ليلية وتظن أن الساعة الثالثة أو الرابعة بعد الظهر وقتاً مبكراً، وكان ينبغي إيقاظها وإلا نامت حتى الخامسة.

إن رؤيتها لم تكن مشكلة بالنسبة لي، لأننا كنا نلتقي مصادفة في ساحة عندما أنهض من نومي في السادسة صباحاً وأذهب للتمشي، وتكون هي عائدة إلى البيت لتنام، موزّعة الطعام على قططها الشاردة على طول الطريق. كانت المطاعم التي تتناول فيها طعام العشاء تعرف هذا، فتحزم الطعام المتبقي في صحون الزبائن، وتقدمه لها في علبة كبيرة عند مغادرتها المطعم.

كان المتكلم تنيسي وليامز بالفعل. حين تناولت طعام الغداء معه، قلت له: إنني لم أتوقع أن يتصل بي هو نفسه. فقال لي: إنه يكلف الوكلاء بترتيب أعماله وليس مسرَّاته. ولأنه كان يتغدَّى معي طلباً للمتعة، وليس من أجل صناعة فيلم، ولأنه اتصل بي وأنا في منزلي، لم يكن لائقاً به أن يكلف أحداً بالاتصال. ثم قال:إنه اقترف جميع الذنوب في هذه الدنيا إلا ذنب سوء السلوك. ضحك بعد ذلك وأغرب في الضحك حتى لفت أنظار الجميع في مطعم الفندق الكبير.

قلت له: إنني رفضت الدعوة عند الاتصال الأول لأنني ظننتها ممازحة عملية، وذكرت له استغرابي العبارة الإنكليزية. فقال: كان ينبغي أن تكون ((غير عملية))، وعند ذلك ضحك واشتد ضحكه حتى إن كل من

في المطعم التفت ثانية، وحدَّق إلينا، أو هكذا بدا لي.

ضحك كثيراً خلال الغداء، ولكنه لم يضحك على شيء قلته، بل على ما قاله هو فقط.

وعند انتهاء الغداء دفع ثمن الفاتورة، وقد أصرّ على ذلك. وفي روما كنت أنا أدفع دائماً، إلا مع المنتجين بالطبع. ولكنه أصرَّ قائلاً: لا يصح أن تدعو أحداً إلى الغداء وتتركه مع الفاتورة. وكرر القول: إنه اقترف ذنوباً كثيرة، إلا أنه ما أساء التصرف قط. واشتد ضحكه أيضاً وطال، وكأنما العبارة صارت مضحكة أكثر مع التكرار. وفي هذه المرة لم يرفع أحد في الفندق نظره. قال:إنني يمكنني أن أدعوه في المرة القادمة. وبما أنه قد دفع الفاتورة، فقد ضمن أن نتناول غداء آخر. لقد كان لطيفاً وكريماً جداً.

وفي المرة الثانية سمعت أنه عاد إلى روما. وأخبرتني مانياني، فاتصلت به في الفندق. قلت لهم أن يبلغوه أنني أودُّ دعوته إلى الغداء. لم أتلقَّ منه أيَّ ردَّ، لذلك افترضت أنه لم يتسلم رسالتي. اتصلت ثانية، وتركت له رسالة أخرى، وعندما لم أتلقَّ رداً، أقلعت عن الفكرة.

كان شارلز شولتز، رسَّام ((حبات الفول))، من الذين وجدت متعة في لقائهم. فلقد جاء إلى روما لزيارتي على الأرجح. ورسم لي لوحة خاصة، ثم طلب مني أن أرسم شيئاً له، فبذلت جهدي، ولكن التبادل كان غير عادل.

ومع أني لم أتمتع بالسفر، ولم أحب المهرجانات السينمائية مطلقاً، فإن الرحلات إلى أمريكا وموسكو وكانْ والبندقية قد أتاحت لي فرصة التعرف إلى أناس كان يتعذر عليَّ التعرف إليهم لو بقيت في روما. إن متعة اللقاء مع مخرجين عظام أُعجبت بهم هي من حسنات كونك مخرجاً مشهوراً. حين التقيت إنغمار بيرغمان، اعتقدت أن لقاءنا سيكون حاراً على الرغم من أفلامه النيرويجية الباردة.

التقينا، وتحدثنا عن تجارب السفر، والطقس، وموضوعات أخرى ليست فكرية ولا إبداعية. ولو استرق السمع أحدهم لما عرف أننا مخرجان سينمائيان.

لا يعرف أحدنا أبداً جهة الحديث، ولا كيف يتفق أن يأخذ مجرى معيناً.

تطرقنا على نحو ما إلى موضوع مسرح الدمى في طفولتي، وأخبرني بيرغمان أنه قد عمل هو أيضاً مسرحاً وهو صغير. كان قاعة سينما على كل حال، وقد صنعها من الورق المقوى، وعمل فيها مقاعد، وفرقة موسيقية، وستارة، وجعل للمدخل ظُلَّة للإعلان عن الأفلام كما في ذلك الزمن. ثم إنه ابتكر قصصاً للشخصيات التي صنعها من الورق، مثلما فعلت أنا للدمى. وعندما وصفت مسرح الدمى الذي عملته أنا، اتضح أنه قد صنع شيئاً من هذا النوع أيضاً في الوقت ذاته تقريباً. والفارق هو أنه عمل بالتعاون مع أخته وبعض صديقاتها، أما أنا فعملت وحدي.كان مسرحه أكثر تقنية، وأكثر إتقاناً، وأكثر تركيزاً على تغير المشهد، والأوضاع المعقدة، والإضاءة. وهو لم يطلب شيئاً مقابل مشاهدة العروض في مسرحه، كما طلبت أنا. ومهما كان حسي التجاري وأنا في سن الثانية عشرة فقد خلفته هناك في ريميني.

لقد شعرنا كلانا أن مسرح الدمى الذي أخذ كثيراً من وقتنا وانتباهنا ونحن صغيران كان واحداً من أكبر

المؤثرات في حياتنا. وعلى إثر هذه الأحاديث شجعني بيرغمان على أن أعمل للمسرح. اعتقدَ أنني أتلقى عروضاً كثيرة. والحق أنني أتلقى عقوداً، وإن لم تكن بقدر ما توقع. وهذا الموقف استند إلى افتراض هو أن المسرح لا يختلف عن الأفلام التي أحبُّ العمل فيها، ولا عن السيرك الذي تمنيت لو عملت فيه.

ليت المنتجين المسرحيين لم يطلبوا مني ذلك، إذ إن إخراجي مسرحيةً أو حتى أوبرا للمرة الأولى لايمكّنهم من الدعاية وبيع التذاكر استناداً إلى قيمة الجدَّة، بل لاعتقادهم بأن لديَّ موهبة كامنة لذلك. اكتشفت المسرح أول مرة في ريميني. أخذني أبواي إلى المسرح الجوال Grand Guignol. كنت رأيت الملصقات خارج المسرح، وعلمت أن شيئاً رائعاً سوف يجري في الداخل.

كان المسرح فخماً من الداخل. رأيت مقاصير مموَّهة بالذهب، ومخملاً، وستارة مزينة. أعجبتني فخامة المكان أكثر من المسرحية. ومع أن شعوري حيال المسرح لم يكن قط مثل شعوري حيال الأفلام، فإن انفعالي بعد مشاهدة العرض كان شديداً بحيث لم أستطع أن أنام في تلك الليلة.

قال لي بيرغمان: إن العمل في المسرح سوف يشبع رغباتي، لأنني سأتمكن من إخراج مسرحيات ((بين فيلم وآخر)). وبالنسبة لي ليس هناك وقت ((بين الأفلام)). فما أنتهي من واحد حتى أشرع في الثاني. وقال:إن أفلامي تشبه المسرح شبهاً واضحاً. ويجب أن أعترف أنني شعرت بالارتباك حين أظهر حديثه تلك الدراية بأفلامي. وبدا أنه قد شاهد كثيراً منها، ولم أشاهد أنا إلاعدداً قليلاً من أفلامه. كان واضحاً له انشغالي الكامل بالأوضاع والأزياء، واهتمامي بالإضاءة، وإحساسي بالتمثيل. فلماذا لا أعمل الاثنين إذا كانا متماثلين إلى هذا الحد؟

لم أجب بيرغمان، فهو لم يطرح سؤالاً، بل ألقى خطاباً. لقد بسَّط الحجج التي تثبت أن المخرج السينمائي شبيه بالمخرج المسرحي. وأعتقد أن الجواب هو أن الأفلام والمسرح لا يتشابهان، بل هما متوافقان مثل توافق الأوبرا والباليه. ولكنهما مختلفان. وأحتاج أيضاً إلى كل الوقت الذي بين الأفلام من أجل خلق أفلام جيدة، ومن أجل البحث عن أموال تساعد على تحقيقها،و هذا ما يحزن.

ولما التقيت أورسون ويلز قال لي: أنت ساحر. وكنت أنا دائم الاهتمام بالسحر. وأظن أنني رغبت في تصديقه، والشعور بأنه صحيح. كنت مستعداً لخداع نفسي. وقد حاولت القيام ببعض الحيل وأنا صبي، ولكنني لم أكن بارعاً في خفة اليد. إن عنايتي بالتدريب بغية خلق الإيهام لم تكن كافية. كانت العفوية هي المفضّلة عندي. ولطالما تمردت على كل ما يقتضي الانضباط، وخاصة إذا فرضه شخص آخر. أما ويلز فقد أحب إتقان الحيلة. ووجد متعة في توضيح طريقة أدائها. وأنا كنت ميَّالاً إلى الاعتقاد بأن السحر هو سحر حقاً.

تحدث ويلز أكثر ما تحدث عن الطعام. كان يحب الأكل كثيراً بحيث كان يمكن أن يكون إيطالياً. ما أروع صوته حين كان يتحدث عن الفاصولياء البيضاء مع زيت الزيتون. بدا لي كأنه يلقي شعراً.وكان ذلك مسليّاً بالفعل. وبعد ذلك كان من الصعب تذكر ما قال، إذ إن نغمة الكلام كانت آسرة.

والتقيت كنج فيدور، مخرج فيلم ((العامة والموكب الكبير))، وكان لقاؤنا رائعاً. كان في السبعين، على ما أظن، إلا أنه كان يؤثر العمل على أي شيء آخر. والأمر الفظيع هو أن رجلاً عبقرياً مثله لم يكن يستطيع أن

يواصل الإبداع لأنه أصبح في نظر الناس كهلاً. حكى لي عن الفيلم الذي كان يأمل أن ينفّذه وهو قصة حول بطل فيلم ((العامة...))، وهذا البطل ممثل مغمور اكتشفه فيدور. ينتقل الممثل من خمول الذكر إلى شهرة عالمية مؤقتة ليواجه نهاية فاجعة لأنه لم يتهيأ للتعامل مع النجاح.

وافقني فيدور على أهمية استخدام ممثلين غير محترفين أو مجهولين بغية أداء بعض الأدوار، لأن الجمهور لا يثق بالنجم السينمائي الذي يحضر معه هويّته. لقد رأى فيدور ممثله وسط حشد من المستأجَرين للتمثيل وهم يغادرون موقع MGM، فاختاره ليكون بطل فيلم ((العامة والموكب الكبير)).

واتفقنا في النظرة إلى الأوغاد. لم تعجبنا فكرة الوغد الفاسد بالكلية. فالشخصية قد تفتقر إلى الشرف، وقد تفعل فعلة فظيعة، من غير أن تكون فاسدة بالكلية. واختلفنا على استنساب موقع التصوير، فهو يفضل التصوير خارج الإستوديو، وأنا أفضل التصوير داخله، حيث يكون تحكمي كاملاً في الوسط. كان يفعل ما يناسبه، وأنا أفعل ما يناسبني. غبطتُه على ما يتمتع به فنه من تحرر من الضغط المالي تحقق من خلال نظام العمل داخل هوليود.

كان إرفنج ثالبيرج Irving Thalberg، مدير الإنتاج في MGM، يثق به. واتصف كثير من أفلامه بالجرأة في وقتها، وحتى بالتجريب، كانت مربحة. قال: إن نظام الإستوديو ذو فوائد جمة، وأنا أصدق ذلك، فلا بد أنه كان يشبه نظام الرعاية القديمة.

حكى لي كنج فيدور قصصاً مدهشة عن جريتا جاربو التي كانت صديقة حميمة له. ومنذ أن كنت طفلاً في حضن أمي، كانت جريتا لا تؤثر في نفسي إلا قليلاً. قال كينج: إنها تمشي حول منزلها عارية أمام خدمها وأصدقائها المقربين. وتبدو ساهية عن مشاهديها، إلا أنها تعي بالفعل الانتباه الذي تلفته. ولقد شاهدت فيما بعد أفلامها من خلال رؤية مختلفة.

كان يبدو لي اسمه الأول (كنج:king) الذي معناه ملك مضحكاً، غير أني اكتشفت أنه ملك حقاً، لذلك كان الاسم مناسباً جداً. وحين كتبت إليه أنني رسمت تاجاً قبل اسمه بدلاً من كتابته أعجبه ذلك. ودعاني إلى زيارته في مزرعته التي كان يربي فيها المواشي في كاليفورنيا، ومشاهدة لوحاته.

لقد حضر كثيراً من حفلات التكريم وقوفاً بحيث كان يمكن في رأيه أن يتخلصوا من الكراسي. وقال: ما ينبغي أن تحترس منه هو ساعي البريد والهاتف اللذان تصلك منهما دعوات لتكريمك، وجعلك موضوعاً للثناء والرحلات والولائم التي لا تنقطع، من غير أن تتلقى أي عرض لصناعة فيلم. وذات يوم تؤكد الرسائل والإعلانات والهاتف الصامت أنك أُحلت على التقاعد، ولو لم تنتبه إلى اليوم الذي حدث فيه ذلك.

عندما نعمل فيلماً أحبُّ أن أعرف كل واحد، إذا استطعت. وأقوم أحياناً باكتشافات رائعة في هذا الصدد. أنا لا أعتبر أحداً مجرد ممثل مستأجَر. فكل واحد في فيلمي موجود ليؤدي دوره حتى أولئك الذين ليس لهم دور مكتوب سواء أكانوا محترفين أم غير محترفين. أحاول أن أشعرهم بالارتياح. وأسأل أحياناً أسئلة أسبر بها أعماق إحدى الممثلات من مثل: هل تحبين البوظة؟

يطيب لي أن يكون حولي على الدوام أصدقاء، وأناس أنسجم معهم، أو يعجبون بي أو يعجبهم عملي. لذلك

يقال: إني لا أحب إلا الحلقة، أو البطانة، أو الأتباع، وأظن أن ذلك صحيح. فما يسرَّني كان مطلبي الدائم، وليس الجدال. ولكن عندما يقولون: إن النجاح قد أفسدني، فإنهم يخطئون. لقد كنت أنا نفسي على الدوام.

لم أدعُ المنتجين إلى بيتي في أي وقت أملاً في أن ينتجوا لي فيلماً. وهذا لا يعني أن المنتج لا يرحَّب به في بيتي، بل يرحَّب به ولكن كشخص. كان اعتبار الزيارة شأناً شخصياً أمراً لا بد منه.

كنت أكره حضور الحفلات بقدر ما كنت أكره إقامتها، بل أكثر. وكانت جيوليتا يطيب لها أن تدعو أهل السينما والمسرح إلى منزلنا، وكانوا عادة يمثلون مشاهد تحزيرية بعد الغداء أو العشاء. وكنت أجد العذر دائماً في هذه المناسبات. فأنا أستطيع أن أمثل في فيلم، ولكنني لا أستطيع أن أحمل نفسي على التمثيل في ألعاب الحفلات. كان شعوري الدائم بالخجل يمنعني من المشاركة في اللعبة. لتكن جيوليتا شارلي شابلن، أما أنا فلم أكن لأتظاهر بأنني جاري كوبر.

أجد متعة في الأصدقاء الذين يعيشون حياة عفوية. أما أولئك الذين تحتاج إلى موعد حتى تضرب معهم موعداً فلا تطيب لي صحبتهم. وكيف أعرف الموعد الذي سأتناول فيه العشاء مساء اليوم التالي؟ إن الالتزام بالذات هو الذي يفسد المناسبة. أحب أن أتصرف على هواي. أن أتصل بصديق وأقول له: ماذا تفعل الآن؟ وأنا أنفر من الحجز المسبَّق، لم أحجز طاولة في مطعم قط. ولا أحب الاشتراك في المجلات أيضاً.

كنت مولعاً جداً بالعازف نينو روتا. لقد كان متعاوناً مهماً. كان يجلس إلى البيانو، وحين أقول له ما أريد، كان يعبر بالنغمات والألحان عما أعبر عنه بالكلمات. كان يفهم دائماً أفكاري الغامضة التي تعذّر عليَّ التعبير عنها بالموسيقا. وكان يظن أن فيلم ((الطريق)) يمكن أن يكون نصَّ أوبرا ممتازاً، وقد يكون ذات يوم. ولكن من غير موسيقاه مع الأسف.

كان روتا رائع المزاج. لم أشعر يوماً أنني أعمل معه. كان متواضعاً يرى الموسيقا عنصراً ثانوياً في الفيلم، ولكن يجب أن تكون مناسبة تماماً له.

تنشأ العلاقات في وقت مبكر من الحياة. كان لي أصدقاء كثيرون وأنا شاب، وكانوا أكبر مني عادة. كنا نتحلَّق ونتحدث طويلاً. وفيما بعد انحصرت علاقاتي وأحاديثي في شؤون الحرفة. كان ينبغي أن أعرف الذين يشاركونني العمل في الأفلام فقط. وأصبح هؤلاء شركائي في الاهتمام. وكان على الآخرين أن يتفهموا أنني لا أجد الوقت للعلاقات العامة أثناء الإعداد لعمل فيلم. وعلل كثيرون ذلك بأنه عزوف عن صحبتهم. كان بعضهم محقاً، إذ إن عملي كان كل شيء بالنسبة لي. كنت لا أجد الوقت للناس إلا بين الأفلام. لم يتفهم ذلك في الحقيقة إلا أولئك العاملون في السينما. كان يمكن أن أتكلم بضع دقائق على الهاتف مع فرانشيسكو روزي فيتفهم الوضع.

ليس من السهل على كل حال أن تقيم علاقات صداقة فيما بعد. إن تحولك إلى أسطورة يعزلك، فلا تثق بالصداقات ولا تنفتح عليها. تصبح شديد الاحتراس لأن معظم الناس يريدون شيئاً منك ويصير جرس الهاتف يفزعك لأن أحدهم يريد شيئاً. ويأتي يوم يقول الناس: إنك نسيج وحدك. وهذا وضع موحش.

والأمر الغريب هو أن تنظر إلى الناس المُهِّمين في حياتك، وتدرك أنهم لا يتصفون بالأهمية ذاتها التي نسبتها إليهم ذات يوم. وأعترف أن الرغبة في التأثير في أولاد لا أتذكر الآن أسماءهم كان حماقة من حماقات الطفولة. ولكن كان هناك الآخرون. وأول ما يخطر لي هي جدتي التي كانت ذات يوم ذات أهمية فريدة في حياتي بحيث كان يصعب عليّ تصور الحياة من دونها. وكنت أشعر أنني سأضيع في العالم لو أصابها مكروه. كانت خير صديق لي. والآن لا تخطر بالبال إلا لماماً. وصورتها تشحب في خيالي، وأنا أظهر في الصورة أكثر مما تظهر هي، بما أن ذكرياتي تزداد غموضاً وتشتتاً.

وفي الأعوام المتأخرة، حين كان يبدو لي أحياناً أن أحدهم كان ذا أهمية كبيرة بالنسبة لي في وقت معين، كنت أتذكر كم كانت جدتي ذات شأن بالنسبة لي في وقتها، وهذا كان يساعدني على اكتساب منظور.

فكرت فيما يمكن أن أعمل إذا جاء وقت أتوقف فيه عن إخراج الأفلام، إما بسبب وضعي الصحي، وإما لأن أحداً لا يريد أن يدعم عملي بالمال. كنت أستطيع أن أرسم دائماً. ولم يتح لي كثير من الوقت لأرسم كما شئت.

أظن أن باستطاعتي أن أكتب. توقعت أن تستهويني كتابة بعض القصص للأطفال، بل إنني ابتكرت بعض القصص لشخصية في فيلم تكتب قصص أطفال تتحول بعد ذلك إلى رسوم متحركة.

تُصوِّر إحدى تلك القصص عربة صغيرة مصنوعة من جبن بارما، وعجلاتها الأربع من البروفولون Provolone. تعْلق العربة بالزبدة التي تغطي الطريق، فيحاول الحصانان المصنوعان من جبن ريكوتا ricotta أن يسحبا العربة بينما السائق المصنوع من الماسكربون mascarpone يرتجف من الخوف وهو يلوِّح بسوطه المصنوع من جبن موزاريلا...

لم أكمل القصة على كل حال، لأنني كنت جائعاً جداً، وكان ينبغي أن أخرج وآكل.

إنني أتلف كل أوراقي. فأنا لا أحب العيش في الماضي. أنقذت ذات يوم بعض التذكارات، ولكن ذلك حدث منذ عهد بعيد. كلما ازدادت الأعوام، ازدادت الأوارق، وليس من مكان لها، لذلك كان من الصعب العثور على أي شيء بأي شكل. والأرشفة كانت مستحيلة. عندما كنت أنشغل بصناعة فيلم، لم أكن أجد الوقت للنظر إلى التذكارات. وفي أثناء العمل، كنت أشعر بالكآبة، والنظر إلى صور الماضي لم يكن ليشعرني بالتحسن.

لا تعجبني صوري الشخصية أبداً لأنني لا أظهر فيها كما أحب أن أظهر. وأعلل نفسي دائماً بأن مظهري في الحقيقة أفضل منه في تلك الصور. ليتني أصدق ذلك. إن جيوليتا تحب الاحتفاظ بالأشياء من مثل ملابسها، لذلك أعطيها ما عندنا من أماكن للخزن.

يطلب مني الناس دائماً نصاً قديماً أو مقالة أو رسالة. وطريقتي في التعامل مع مثل هذه الأشياء تجعلني أقول لهم صادقاً: ما يطلبون ليس عندي. ما أحتفظ به هو صور الوجوه التي أستخدمها عند توزيع الأدوار، وهذه الصور ليست جزءاً من الماضي بل من المستقبل. إنها نقطة انطلاقي، إنها الأمل،وعليَّ أن أتذكر مع ذلك أن الممثلين يشيخون أكثر من الصور. وأحياناً أنسى عمر الصور، وأحياناً يرسل إليَّ الممثلون، ولاسيما الممثلات، صوراً قديمة تظهرهم أكثر شباباً.

أحاول أن أرمي بكل ما أستطع أن أستغني عنه، وهذا هو المعيار. فإذا وقعت على عقد قد أحتاجه ذات يوم، أرسلته إلى محاميَّ، وإذا وقعت على شيء عاطفي سعيت إلى التخلص منه. ولأنه قد يزداد عاطفية إذا طال احتفاظي به، وتزداد بالتالي صعوبة التخلص منه، لا ينجح مسعاي إلا بعض الوقت، إذ تتدخل جيوليتا، وتستعيد الشيء المرميّ في سلة المهملات، وعند ذاك يمكن أن يصبح من المقتنيات الدائمة. أما إذا عثرت على شيء يصعب أن أقرر ما أفعل به، فإنني أعطيه إلى ماريو لونغاردي. وأنا لا أعرف ما يفعل به، ولا أرغب في ذلك.

هل أفقد أحياناً رسماً ذا قيمة، أو فكرة قصة، أو حتى مخطوطاً؟ بالطبع أفقد مثل هذه الأشياء. وإذا كانت مدفونة بين الأوراق، فلن أتمكن من العثور عليها بأي حال. لم أقدر في أي يوم على احتمال تكاليف الأرشفة. أحب أن أجيء إلى مكتبي وأجده نظيفاً خالياً من الركام كما أتمنى ذهني أن يكون. أحب أن أشعر بأنني أولد من جديد كل يوم.

ولكن صور مئات الوجوه التي أحتفظ بها ليست مرتبة ترتيباً جيداً بحيث يسهل العثور عليها، لذلك أبدأ بالبحث عنها حينما أعرف أنني سأصنع فيلماً. وحالما أنظر إليها أعجز عن كتابة أفكاري المتسارعة. أرى وجهاً فأطلب من مساعِدتي، فياميتا بروفيلي، أن تتصل بالشخص. فتجيب قائلة: ولكن العنوان مكتوب منذ سبع وعشرين سنة. وذلك قد يعني أن عمر الصورة أربعون عاماً.

١٩

لا بد أن يكون ذاك هو زوجها فيلليني!

كانت جيوليتا خلال الأعوام الماضية هي التي تغضب أكثر مني من الذين كانوا يهاجمونني أو يسيئون إليَّ أية إساءة، وهي التي كانت لا تسامح. كانت تتأثر تأثراً شخصياً عميقاً بأي خطأ مفترض يقترف ضد فيلليني الشخصية الاجتماعية، أو فيلليني الإنسان الأكثر هشاشة.

وكلما سافرنا لحضور العروض الأولى لأفلامي أو لحضور المهرجانات، وجدت أن جيوليتا هي المطلوبة على الدوام. فهي هناك ليست السيدة فيلليني، بل الآنسة ماسينا أو الآنسة جيوليتا. كنت فخوراً بما أحرزت من نجاح، وفخوراً بها. لقد عملت مع مخرجين غيري، ومثلت في أعمال تلفزيونية، ولكن ما جعلها أكثر شهرة هو عملها معي في الفيلمين اللذين أدت فيهما دور جلسومينا ودور كابيريا. والإيطاليون من خارج روما كانوا يتعرفونها أكثر مما يتعرفونني. وخلال عرض مسلسل((إلينورا)) التلفزيوني أحْدق بها الناس في ميلان، وأخذوا توقيعها. تنحيت أنا عنها، ورأيت امرأة تشير إليَّ قائلة لصديقها: لابد أن يكون ذاك هو زوجها فيلليني.

كان أداؤها جيداً جداً في «مجنونة شيلوت» The Madwoman of Chailot. لم أكن أعمل حينئذٍ، لذلك ذهبت إلى فرنسا لأشاهد أداءها. كانت كاثرين هيبرن هي بطلة الفيلم، ولكنني لم أتمكن من معرفتها. حاولت أن أتوارى عن الأنظار قدر المستطاع لأن المخرج بريان فوربز قد أكرمني إذ سمح لي بالدخول إلى هناك، وأردت ألا أشعره بأنني أتدخل في عمله، أو أنني أوجِّه جيوليتا سراً في البيت، ولكن ينبغي أن أعترف بأنني أعطيتها بعض الأفكار المفيدة.

أحرزت جيوليتا نجاحاً رائعاً في أعمالها التلفزيونية، وكانت تحرر زاوية في جريدة، وعملت في صندوق رعاية الطفولة التابع للأمم المتحدة UNICEF. كان عندها مشاعر خاصة نحو الأسرة، ونحو المحتاجين والأطفال، ولعل ذلك يرجع إلى أننا لم ننجب أطفالاً.

لم أدرك إلا في وقت متأخر الدور الهام الذي لعبه أشخاص كثيرون في حياتي، في الدرب الذي سلكته وجعلني مخرجاً سينمائياً. وبالطبع كنت أعي دائماً دور جيوليتا، ولو نسيت هذا الدور، لكان قربها مني كفيلاً بأن يذكرني به. ولكن كان يوجد غيرها، كان يوجد أبي وأمي، وخالتي في روما التي أقمت معها، وعمة جيوليتا التي عشنا معها حتى تمكنا من استئجار مسكن خاص، وهذا استغرق زمناً طويلاً، وألدو فابريزي، وروسيلليني، ولاتوادا...

لم أدرك إلا مؤخراً كم كان عون أمي لي وتأثيرها في نفسي عظيمين. لم يكن ما فعلتْه هو المهم، لأنها كانت لا تعرف ما ينبغي أن تفعل، ولكنها لم تمنعني من أن أكون أنا ذاتي. فمع أن أفكاري لم تتوافق مع أفكارها، فقد شجعتني ثم أعطتني المال لأتابع طريقي.

ثمة أقوال تأسف على قولها فيما بعد، ولا تستطيع أن تسترجعها أو تلغيها أبداً. وهناك أيضاً خطايا الغفلة،

أي الكلمات التي عييت عن قولها. إنني أدرك بعد فوات الأوان أنني خذلت غيري أحياناً، وأحياناً خذلت نفسي.

وأنا أدرك الآن أنه كان عندي ما أعطيه. وحين أصبحت مخرجاً سينمائياً مشهوراً، تمنيت لو قلت لأمي جملاً قليلة واضحة مؤداها أنني كنت مدركاً تأثيرها المبكر المهم في حياتي.

إن استقلالي الفني الحِرَفي كان على حساب استقلالي الاقتصادي الشخصي. وما كنت أتمناه هو مرتّب أحد رعاة الفنون يؤمن لي تكاليف السكن والطعام والتنقل والهاتف وبعض الملابس، ويضمن سعادة جيوليتا وطمأنينتها. ولا يهمُّ بعد ذلك إلا تمويل الفيلم الحالي والفيلم التالي. لم يشغل بالي مستقبلي الاقتصادي الشخصي، مع أنني لا أتذكر وقتاً لم أفكر فيه في أجرة السكن والنقل، وثمن الوصفات الطبية، أو عدم قدرة جيوليتا على شراء الملابس التي أعجبتها.

لم توهب لي موهبة جمع المال، بل على العكس، كان عندي موهبة مناقضة لذلك. ولو كان عندي ما يجعلني صاحب قرار في استثماره، لاقترفت أخطاء كبيرة في هذا المجال. وأعتقد أن السبب هو افتقاري التام إلى الاهتمام بالمال. أنا لم أُبالِ به إلا عندما أتيت إلى روما، ولم أستطع أن أشتري إلا وجبة واحدة في اليوم أظل بعدها جائعاً قليلاً، أو حين رغبت في احتساء فنجان قهوة آخر، أو حين اضطررت إلى التفكير في دعوة أحدهم إلى احتساء فنجان قهوة معي.

ولم أشعر بالحاجة إلى ضمان المستقبل. ولا أدري إن كان ذلك يرجع إلى ثقتي الكبيرة بالمستقبل، أو إلى ثقتي القليلة به. أنا لم أفكر في المال إلا على أوسع نطاق، أي المال الذي احتجت إلى دفعه من أجل صناعة أفلامي.

لا أحب جمع المقتنيات. وقد سمعت مرةً عن راعي بقر أرجنتيني كان يأكل بالسكين لأنه خشي إن استخدم الشوكة أن يحتاج إلى صحن، ثم إلى طاولة للصحن، ثم إلى كرسي للجلوس إلى الطاولة، وأخيراً إلى منزل لحفظ كل ذلك فيه.

إنني أخشى دوماً أن تتملكني الأشياء إذا امتلكتها. ولقد قاومت خلال حياتي أسْر الأشياء لي. وأظن أنني فعلت الشيء ذاته مع الناس، فقاومت التورط العاطفي، وأحسست خطر ذلك التورط عندما حصل.

ولأن جيوليتا تحب امتلاك الأشياء، شأن النساء، فإننا نعيش حياة أكثر أناقة من حياة كان يمكن أن أعيشها وحدي. وعلى الرغم من كل شيء فإن أفلامي هي التي تملكني في آخر الأمر.

إن عقد الصفقات عمل لم أحسنه تماماً قط. والحديث عن المال ما أرضاني قط، وما عرفت في أي وقت كيف أحدد المبلغ الذي كنت أستحقه. ولربما لم أحرز نجاحاً أكثر بالمعنى المالي للكلمة لأنني لم أستطع مطلقاً أن أعتبر الأرقام أهدافاً. الشيء الوحيد الذي تقت إلى امتلاكه هو سيارة. وأعترف أنني تقت إلى امتلاك سيارة فخمة لا من أجل النقل فقط، بل من أجل العرض أيضاً. لم أعد أفهم ذلك الشعور، غير أني أتذكر امتلاكي لها.

أنا لا أحسن التصرف بالأموال الطائلة التي تبدو غير واقعية. ولقد بددت مراراً هذه الأموال. كنت عادة

أبددها بالفعل. وأنا لاأقبض يدي إلا حين تكون النقود قليلة. وإدخار قطع النقد الصغيرة يعني أن مائدة الحرمان أصبحت متوقعة بين حين وآخر.

إن سيارات الأجرة من ألوان الترف التي أتمتع بها غاية التمتع. وذات مرة أخذت أقتصد لأنني شعرت بأن تكاليف استئجارها وأنا في غمرة العمل باهظة. كنت لا أرى النقود تدخل بل تخرج. لم أفرض على نفسي ألواناً عديدة من الحرمان بما أنني لست متسوّقاً ولا رحّالة. أنا لا أحتاج إلا إلى سترة الحال. إن جيوليتا لا تستطيع الإقلاع عن التدخين، ومنذ أقلعت أنا عنه صرت أكرهه بعد أن دخنت كثيراً. لذلك تحتاج جيوليتا إلى غرفة خاصة لتدخن فيها. ولقد قلت لها: إن التدخين لا يناسبها، ولكنها لا تصغي دوماً إليَّ.

الشيء الذي لا أستطيع الإقلاع عنه هو الطعام. ولو استطعت الإقلال منه لما فعلت ذلك توفيراً للمال، بل حفاظاً على النحافة التي تمكنني من المرور أمام مرآة طويلة من غير أن أشيح بوجهي عنها.

منذ بضعة أيام كنت أتناول نوعاً من المقبّلات في حفلة، وبما أنه كان ساخناً لم أضعه في فمي دفعة واحدة. تفتت المقبّل، وسقط نصفه على أرض الغرفة. شعرت بالخزي. هل لوثت السجادة التي تغطي أرض الغرفة كلها؟ هل سيرفعونها كلها؟ هل أستطيع أن أقف على البقعة حتى وقت المغادرة، وأندفع مع الضيوف الآخرين، وألوذ بالفرار أخيراً؟ أطرقت، وأدركت أنني أكلت الجزء الذي لا يؤكل من المقبّل. لم أدرِ أأفرح أم أحزن، ولكنني سرعان ما استرجعت الجزء الذي يؤكل، والتهمت الدليل على ما حدث.

من الواضح أن الإقلال من الأكل لا يؤدي إلى توفير المال. وكلما فكرت في الحمية طغت سيكولوجيا المجاعة، فيشتد جوعي ويزداد أكلي. وعلى هذا فإن فكرة الإقلال من الأكل فكرة غالية لا أستطيع تحملها. لم يبقَ لي إلا استخدام وسائط النقل العامة. فاستخدامها لم يكن اقتصاداً فقط، بل من شأنه أيضاً أن يذكرني بالأيام الرائعة التي قدمت فيها إلى روما وأنا في ميعة الصبا. كنت مزهواً بقدرتي على استخدام تلك الوسائط، وشاكراً ربي على خلاصي من السير.

ولكن الأمر لم يكن كما كان. الناس تتغير. وأنا لم أكن كما كنت. وأظن أن قراري ذلك لم يدم إلا بضعة أشهر، أو ربما دام بضعة أشهر، ومع أنني أتذكر ذلك، فإن المدة لم تزد على شهر واحد. وبعد ذلك استوقفت سيارة أجرة.

حين وافتنا الديمقراطية فجأة في إيطاليا حررتنا من وضع عشناه قروناً عديدة. لقد عشت حياتي المبكرة في ظل الفاشية، ولكن عندما جاء الأمريكيون ورحل النازيون، كانت معرفة شعبنا القليلة بالديمقراطية على حالها. وكانت تتجاذبنا قوتان: الساسة الفاسدون أصحاب المظاهر الحسنة والجيوب الخفيّة العميقة، والمافيا التي لا تحتاج إلى توضيح. كانت ((مصبغة)) المافيا المتخصصة بالكتان القذر تتقرب مني، ولكنني لم أطلب مطلقاً تمويل فيلم من أفلامي على هذا النحو المخزي.

قد لا يكون عملي بلا ثمن في رأي بعضهم، أما أنا فلا ثمن لي. فأنا أفضل أن أجوع على أن أفعل عمداً ما لا أفخر به.

لو رغب في فيلمي أكثر من منتج لكان العمل أحسن. وبما أنني كنت أجد صعوبة في العثور على واحد،

فإن موقفي في إجراء الصفقات لم يكن قوياً جداً. وبعد نجاحاتي، جاءتني عروض، ولاسيما من هوليود، وكانت عروضاً مغرية من الناحية المالية، إلا أنهم أرادوا أن أعمل هناك، وأرادوا أن يحددوا لي ما أصنع، وأنا ما أردت قط إلا أن أصنع فيلمي.

لقد جاءتني عدة مرات نساء ثريّات، ونساء آباؤهن أثرياء، أو نساء أزواجهن نافذون وأثرياء، وعرضن عليَّ أنفسهن، ثم أضفن عروضاً للمساعدة في صناعة أفلامي. لم أقبل ذلك مطلقاً. لقد حاولت دوماً أن أبعد حياتي عن السوق ما أمكنني ذلك.

وذات مرة كان يفترض، ونحن نعاني ضائقة مالية، أن أستقبل بعض الزوار، فأقلقني تأمين المال اللازم للعشاء. وكانت جيوليتا تتفهم كبريائي، فأحضرت ظرفاً فيه نقد وقالت: إنها خبأته ونسيته، لذلك كان ينبغي أن أذهب وأتمتع بالعشاء من غير أن أهتم بالفاتورة. ولم أعلم إلا فيما بعد أنها قد باعت بعض حلاها الذهبية. لم تكن تلك الحلى ذات قيمة كبيرة، لذلك لم تحصل جيوليتا على مال كثير حين باعتها. وبعد مدة طويلة لاحظت أنها لا تلبسها. قالت: إنها لا تبالي بالحلى، وأنها سوف تشتري أكثر منها عندما يتوافر لدينا مال كثير.

استأت لذلك جداً، إذاً هناك ثمن. فما توافر لنا مال كثير، ولا اشترينا حلى أخرى. أتلقى رسائل كثيرة من المعجبين وغيرهم، وعندي سكرتير للرد عليها، لأنني لا أحب أن أخيب أمل الذين ينتظرون ردوداً. أرد على بعضها أنا بالذات، أما الرد عليها كلها فأمر قد يستغرق كل وقتي، إلا أنني أنظر إليها كلها. إن الإطلاع على كل الرسائل عمل كبير، ولكن لا بد أن أرى ما هو مهم وممتع.

تصلني رسائل كثيرة يطلب مرسلوها مني مالاً. وهم يرسلون وثائق تبين مشكلاتهم الصحية، وتثبت أنهم من المحتاجين المستحقين. كما يرسلون صوراً لأطفال مرضى ومسنين معذبين لاستدرار عطفي، وهكذا يحصل. ولكن ماذا أعمل؟ فأنا وجيوليتا ليس معنا مال كافٍ. والناس يظنون أنني غني لأنني مشهور. وهم يخلطون إخراجي لأفلام إنتاجها باهظ التكاليف بما أملك من مال. وهذا يشبه الخلط بين أدوار الممثل وحياته في الواقع.

وأتلقى صوراً بعضها من ممثلين، وكثير منها من الناس الذين لم يمثلوا مطلقاً، إلا أنهم يحبون أن يظهروا في أفلامي. وأنا أختار على أساس الصورة من كان ذا تجربة ومن لم يكن. وفي أكثر الأحوال يرسل الآباء صور أبنائهم، والعشاق صور عشيقاتهم، وكأنما هناك مسابقة لاختيار أجمل فتاة. إن هذه الصور تؤرشف وتحفظ في مكتبي في شينشينا. ولو احتفظت بها في شقتنا الصغيرة لضاقت بها.

وأتلقى أيضاً عشرات المخطوطات كل أسبوع. وأنا لا أحب أفلمة نصوص الآخرين. ويعلم ذلك بعض الكتاب، وهم لا يريدون إلا رأيي ونقدي. وأعيد المخطوط دائماً قبل أن أفتحه إلا إذا كان كاتبه من معارفي. كنت في البداية أفتح الظروف، وكلما صدر لي فيلم كنت أتلقى رسائل من محامين تقول: إنني قد سرقت عمل موكّليهم. كانوا يمثلون شخصاً أرسل مخطوطاً حول شخصية اسمها ريكاردو، وقد استخدمت الاسم في فيلمي، والشخصية التي حملتُه تحسن الغناء، وريكاردو المحامين يحسن الغناء، وكلاهما يحب الغناء، وكلاهما يحب المعكرونة، وهكذا يتضح أنني قد سرقت الفكرة. وليس مهماً أن يكون شقيقي اسمه ريكاردو، وهو يحسن الغناء، ويأكل المعكرونة، وقد ظهر في فيلمي بالاسم ذاته. ولقد فعل المحامون ذلك من أجل الدعاية، وربما من أجل

تخويفي، وبالتالي إعطائهم شيئاً حتى يكفّوا عني، ولكن ذلك لم يحصل مطلقاً.

يلجأ الناس أحياناً إلى القضاء مدّعين أنهم قد كتبوا أفلامي. وهذه ادعاءات لا تطاق. لم يكسب أحدهم شيئاً من ذلك، بل كان عملهم مضيعة محزنة للوقت والجهد. وأنا الآن لا أقرأ أي مخطوط إن لم يكن صاحبه صديقاً موثوقاً.

٢٠

السحر والمعكرونة

للزمن ثلاث صيغ هي الماضي والحاضر وعالم الخيال. ومن الواضح أن صيغة المستقبل يمكن أن تكون: ((ماذا سيحدث إذاً...؟)) أما الحاضر، فمع أننا نحياه، فإننا نتأثر فيه بالماضي الذي لا نستطيع أن نغيره إلا في ذاكرتنا. إن الحاضر مصنوع من الماضي، وهو الزمن الذي أحب أن أدعوه الحاضر الأبدي.

إن أسوأ سجن يمكن أن يعيش فيه المرء هو سجن الأسف، أي صيغة: ((ليت...!)) من الواجب تلافي هذه الصيغة إذا كان ذلك ممكناً، لأن أحداً لا يستطيع أن يعذبنا كما نستطيع أن نعذب أنفسنا. عندما يسألني الصحفيون: علام تأسف في الحياة؟ أجيب: لا أتأسف على شيء. إنه أقصر جواب يمكن أن أقدمه وأظل مهذباً. وأنا أودُّ أن أكون مهذباً على العموم. ولكن ثمة أسف أشعر به ولا أشارك فيه الجميع، ولكني اعترفت به للمخرج جويسيب تورناتوري. أنا لا أحب إسداء النصائح، إلا أنني رغبت في تشجيعه على عمل أتمنى لو أني عملته.

كنت أول من شاهد الطبعة الكاملة لفيلمه ((سينما باراديسو)). عرضه لي وحدي، ثم سألني عن رأيي فيما ينبغي أن يفعل. تذكرت روسلليني وتذكرت ذلك الزمن البعيد عندما عرضت، وأنا شاب قلق ومفعم بالأمل، فيلمي لذلك المخرج الذي كانت مكانته متقدمة على مكانتي كثيراً آنذاك. لم تكن الطبعة التي أراني إياها تورناتوري هي الطبعة النهائية الموزعة للفيلم، وكذلك كانت طبعة ((الشيخ الأبيض)) التي رآها روسيلليني. فكرت في كلماته وهو يقول لي: ذات يوم سترى المستقبل في شخص أصغر منك وهو يجتاز مرحلة حاسمة من حياته.

أعجبني فيلم تورناتوري كثيراً، غير أني قلت له: إنه طويل جداً ويجب اختصاره. ولما سألني عما ينبغي أن يختصر لم أقل شيئاً. أنا لا أفعل ذلك. كان ينبغي ألا يصغي إليّ بل إلى نفسه.

وحين أحرز فيلمه نجاحاً دولياً، وفاز بالأوسكار، قلت له: ينبغي ألا يقع في الخطأ الذي وقعت فيه، وهو تراخي الأعوام بين الأفلام. ثمة فترة متميزة في حياتك تنال فيها أفضل تقدير. وقد مرت بي مثل هذه الفترة بعد إخراج ((الحياة الحلوة)) والفوز بالأوسكار. والأمر المهم في تلك الأوقات هو أن تعمل قدر ما تستطيع.

كنت أعتقد أن عدم صناعة فيلم خير من الشروع في عمل لا أؤمن به تماماً، غير أني الآن توصلت إلى رأي مختلف. فالمرء يتعلم حتى من صناعة فيلم رديء،ربما يقوده إلى شيء أفضل. ولو عملت أكثر لكان عملي أحسن.

أعرف الآن أنني في حالة حداد على كل تلك الأفلام التي كان يمكن أن أصنعها ولم أصنعها، لم تظهر إلى الوجود.

إن الخوف من الخطأ عقبة كبيرة. حين تخاف من ذلك تتوقف، وأنت عليك أن تتحرك بحرية في ميدان

الصراع. يجب ألا تنتظر الوضع الأمثل، واللحظة المثلى. وهذا ما أقوله الآن حين يستشيرني مخرج شاب. وقد قلت للمخرج جويسيب عندما فاز فيلم ((سينما باراديسو)) بالأوسكار: هاهي ذي لحظتك فاغتنمها! إصنع من الأفلام ما تستطيع! لا تنتظر الكمال: لا تنتظر شيئاً ولا أحداً. وأنت شاب تبدو الفترة الذهبية أبدية، إلا أنها لا تلبث أن تهرب. لا يمكن جدولة الفترة الذهبية كما تشاء. فهي لها حياتها الخاصة، وتوقيتها المنفصل عنك، وأكثر الأشياء حزناً هو ألا تلاحظ تلك الفترة وتقدرها حق قدرها، ثم أن تتذوقها من غير أن تمددها. إصنع فيلماً! إصنع أفلاماً كثيرة!.

إذا كان لابد من الخطأ، فارتكابه في الفعل خير من ارتكابه في اللافعل. ولو أتيحت لي الفرصة ثانية لاغتنمتها، ولجازفت في صناعة فيلم قد لا يحقق أملي مفضلاً ذلك على عدم صناعة أي فيلم على الإطلاق. إن القصص التي رغبت في روايتها ستموت معي في الحقيقة.

ومن القصص التي رغبت في أفلمتها قصة ((مغامرات بينوتشيو)) للكاتب كارلو كولودي Carlo Collodi. كان سيختلف عن نسخة ديزني في أن أنف الرجل الدمية ليس هو الذي سيطول كلما قال شيئاً كاذباً للمرأة.

كان الكتاب يبدو لي وأنا صغير شيئاً يخص الكبار، فالكتب كانت جزءاً من المدرسة، والمدرسة لم تبدُ أنها تفتح العالم، بل تغلقه. كانت تتدخل في حريتي وتحبسني في أفضل أوقات النهار. لم أرّ بين أساتذتي واحداً رغبت في محاكاته. وعرفت في وقت مبكر أنني لا أريد أن أكون مثلهم، بل على العكس تماماً. كان الكتاب بالنسبة لي مرتبطاً بالمدرسة وبكل أولئك الذين لم أرغب في معرفتهم.

عندما بلغت الثامنة أو التاسعة التقيت أول لقاء سعيد مع كتاب صار خير صديق لي طيلة حياتي، وهذا الكتاب هو ((مغامرات بينوتشيو)). فهو ليس كتاباً رائعاً فقط، بل واحد من الكتب العظيمة. وأشعر أن تأثيره في نفسي هائل. فصوره الجميلة هي أول ما لفت انتباهي، وكنت أتمنى أن أرسم مثلها.

من خلال ((مغامرات بينوتشيو)) علمت أنني يمكن أن أحب كتاباً، وأن الكتاب يمكن أن يعرض لك تجربة خلابة. واتضح لي أن هذا الكتاب ليس للأطفال فقط، بل يمكن أن يقرأ في مراحل العمر كلها. ولقد قرأته عدة مرات منذ اكتشفته في طفولتي المبكرة.

إن خاتمة الكتاب هي أردأ أقسامه، لأن كارلو كولودي، ككاتب من كتاب القرن التاسع عشر، يتخذ موقف الواعظ عندما تتحول الدمية إلي صبيّ. وهذا محزن لأن هذا التحول يفقد بينوتشيو طفولته، يفقده حياته الرائعة التي يعرف فيها الحيوانات والسحر مقابل أن يصبح معتوهاً طيباً ومريحاً.

ولد بينوتشيو في إقليم رومانا Romagna حيث ولدت أنا. أردت ألا يكون أبطال القصة دمى، بل ممثلين، وهذا يتفق مع ما قصد إليه كولودي، وأن أحافظ على روح الصور الموضحة التي رسمها الفنان العظيم شيوستري Chiostri. عندما كنت أتدرب على الرسم وأنا صغير حاولت نسخ تلك الرسوم. ولكنني لم أنجز ما أنجزه شيوستري. كان عندي أفكار كثيرة حول إظهار بينوتشيو في بلد الدمى في الفيلم الذي كنت أنوي صناعته.

أنا لا أتماهى مع بينوتشيو بل مع جيبيتو Geppetto. إن خلق بينوتشيو كان مثل صناعة فيلم. استطعت

أن أرى العلاقة بين جيبيتو وبيني، فهو ينحت بينوتشيو وأنا أنحت فيلماً. كان ينحت الدمية من قطعة من الخشب، ولم يعلم على الإطلاق أنها ستفلت من سيطرته في الحال. وكلما طارت شظية من الخشب، ازداد بينوتشيو كينونة. وهذا ما أشعر به تماماً حين يبدأ الفيلم بتوجيهي في أثناء إخراجه. لقد ظن جيبيتو أنه هو المسؤول، ولكن كلما نجف الخشب أفلت منه.

كان بينوتشيو أحد أصدقائي الأثيرين. ولو صنعت الفيلم، وأدى فيه الأدوار ممثلون كما أردت، لتمنيت أن أؤدي دور جيبيتو، وكان هناك ممثل كامل وحيد لأداء دور بينوتشيو هو جيوليتا.

لقد سحرتني دائماً حكايات شارل بيرو، وهانز كريستيان أندرسن. تصور ((رابونزال)) و((أميرة البازلاء)) و((حورية البحر الصغيرة)). كنت أحب أن أنقل هذه الحكايات إلى الشاشة. أتصور الأميرة، وهي في ثياب النوم على أعلى كومة من الفُرُ ُش، متضايقة وعاجزة عن الرقاد. ولا تدرك أن حبة البازلاء تحت الفراش الأول، وأن هذا هو سبب الضيق الذي هي فيه. والمشهد يتطور في خيالي بحيث أشعر أحياناً أنني قد أنجزت الفيلم. وأتصور حورية البحر الصغيرة، تلك الحورية الرومانسية المسكينة التي تعطي كل شيء في مقابل الحب، ومع ذلك نحن نتفهم دوافعها، لأن كل واحد منا يبحث عن الحب طيلة حياته. أما ((ملابس الإمبراطور الجديدة)) فهي فكرة عميقة للغاية. إن الحكايات تعبر عن وضع الإنسان أعظم تعبير وهذا سبب آخر لانجذابي إلى يونغ، أعني تفسيره الكاشف للحكايات باعتبارها جزءاً من تاريخ وعينا الباطن.

إن الحياة مزيج من السحر والمعكرونة، من الخيال والواقع. والأفلام هي السحر، أما المعكرونة فهي الواقع، أو أن العكس هو الصحيح. لم أحسن في أي يوم التمييز بين الواقعي وغير الواقعي. ولقد كرَّس الفنانون جميعاً أنفسهم من أجل تجسيد خيالاتهم، وإشراك الآخرين فيها. إن إبداعاتهم وهمية وعاطفية حدسية وغير عقلانية. إنني أشرع في الإخراج، إلا أن شيئاً آخر يطغى. ولا يساورني شك بعد ذلك في أنني لست الذي يخرج الفيلم، بل هو الذي يخرجني.

اقترح عليَّ بعض المنتجين فكرة ((جحيم)) دانتي مرة بعد أخرى. وكانت قد خطرت لي، ولكني لم أتابع التفكير فيها لأنني اعتقدت أن المنتجين يفكرون في شيء مختلف عما كنت أفكر فيه. كنت أنوي معالجة ((الكوميديا الإلهية)) كلها، ويكون التركيز على بياتريس في ((الفردوس)) أكثر من التركيز على فيرجيل وطقوس العربدة في ((الجحيم)). إن نقاء بياتريس هو المهم في نظري. ورغبت في استخدام أسلوب هيرونيموس بوش Hieronymus Bosch، إذ وجدته الأسلوب الأمثل لهذا العمل، ولكن المنتجين كانوا لا يريدون إلا حَلَمَات مكشوفة، وبُلهَاء عراة. لم أكن لأتفِّه دانتي بأن أصنع من عمله عملاً تجارياً مثيراً.

إن الفيلم الذي كنت أفضل أن أصنعه بالفعل هو حياة دانتي الأليجيري نفسه، والتي هي قصة أكثر خيالية من ((الكوميديا الإلهية))، لأنها حدثت حقاً. كنت سأعالج رحلاته في القرن الثالث عشر. بما فيها بعض المشاهد الحربية غير العادية التي قد تعجب كوروساوا.

سئلت عن أفلمة الإلياذة. وعندما كنا صغاراً قرأنا الإلياذة. واستظهرناها، ولعبناها كما يلعب الأطفال الأمريكيون لعبة الشرطة واللصوص. كان يبدو لي أن أفلمة الإلياذة على طريقتي أمر مفترض على نحو ما،

وكنت أعرف أن الالتزام الصارم غير ممكن. كان من الصعب أيضاً أن تخلق صوراً لتلك القصة ولدى كل واحد صوره الخاصة عنها.

كنت أحلم بأن أؤفلم ((دون كيشوت))، وكنت أرى أن جاك تاتي Jacque Tati هو أفضل من يؤدي الدور. ولكني لم أستطع أن أحدد ممثلاً يؤدي دور سانشو على الوجه الأكمل. إن شخصية سانشو لا تقل أهمية عن شخصية دون كيشوت، فهما مثل لوريل وهاردي.

ومن الروايات التي تمنيت أن أؤفلمها رواية ((أمريكا)) للكاتب المعروف كافكا. ولم أرَ ما يحول دون أفلمتها في شينشيتا. لقد أعجبني كافكا منذ أن قرأت ((المسخ)) أيام كنت أعمل في الصحافة. لم يزر كافكا أمريكا مطلقاً، أما أنا فزرتها عدة مرات. أردت عرض أمريكا كما تصورها هو لا كما تصورتها أنا. كانت الرواية رؤية أوروبية لأمريكا مع شيء من روح ديكنز. وما افتقدته كان يتيح لمخيلتي أن تحلّق داخل تركيب الأحداث.

كانت تجربة الاحتضار تفتنني على الدوام. فأنا أعتقد أن بعض الناس يعرفون أسرار الحياة والموت في تلك اللحظة. وثمن تلك المعرفة هو الموت، ولكن، قبل أن يموت الجسد، تنتقل الحقيقة إلى وعي أولئك الذين يفصل بين موتهم التام، وآخر لحظات الحياة، فترة من الزمن، شيء شبيه بالغيبوبة.

وهذا ما تصورته من أجل ج.ماستورنا. لقد تكتمت على قصة ((رحلة ج.ماستورنا)) زمناً طويلاً، وهي القصة التي فكرت في أفلمتها خلال عدة عقود من حياتي. تخيلت القصة في وقت مبكر، وكنت أزيد على بنيانها في ذهني حتى وأنا أشتغل على أفلام أخرى. لم أخبر المنتجين بالفكرة لأن ذلك لم يكن ليحصّل لها المال.

وذات يوم بدت وكأنها توشك أن تتحقق. وما إن بَنَيْنا مواقع للتصوير حتى أقعدني المرض، وحُمْتُ حول الموت بعض الوقت. وفي تلك الحالة بالذات ازددت اقتراباً من ج.ماستورنا. ولما شُفِيت لم أستطع أن أعرف أي ذكرياتي صحيح وأيها غير صحيح. والآن يمكنني أن أحكي فكرة الفيلم لاقتناعي بأنني لن أصنعه أبداً لأسباب عديدة. ومع أنني لا أزال قادراً على صناعته، فإنني لست قادراً على إقناع أحد بإنتاجه. تهامس بعض زملائي أن فيلليني لا يصنع الفيلم لأنه يتوجس خوفاً منه. ويقولون: لقد تماهى فيلليني مع ماستورنا. وهو يخشى أن يموت إذا أنجز الفيلم.

والسبب الحقيقي هو أنني فكّكت قصة ج.ماستورنا بينما كان ماستورنا ينتظر في جوانب المسرح. لقد استعرت نتفاً وقطعاً من الفكرة لكل أفلامي، ولم يبقَ إلا الفكرة الرئيسية. كان ينبغي أن أعيد خلق فيلم جديد له. واشتملت خطتي على استخدام بعض الجوانب من حياتي الروحية، والأخذ من مشاعري وليس من تجاربي كما فعلت سابقاً. لقد تماهيت دائماً مع ماستورنا تماهياً حميماً مثلما تماهيت مع جويدو في ((ثمانية ونصف)). ولما كنت أوجه ماستروياني وهو يؤدي دور جويدو كنت أشعر أحياناً وكأنني أصدر الأوامر إلى نفسي.

لقد رفضت التحدث عن قصة ماستورنا مدة طويلة. وكنت أعتقد أنني لو حكيت القصة قبل أن أمنحها الحياة لسلبتها سحرها. كان ماستورنا يستطيع الطيران، كما كنت أطير في أحلامي مرة بعد أخرى. وكلما حدث ذلك شعرت ذلك الشعور الرائع بالحرية. وأنا أحب الطيران في المنام على نحو خاص، فهو يمنحني ذلك

الانتعاش العجيب الذي أحسُّه وأنا أصنع فيلماً.

أوحت إليَّ القصة بالأصل زيارةٌ قمت بها إلى كاتدرائية كولونيا حيث سمعت أن ناسكاً عاش في العصر الوسيط كان يستطيع الطيران عندما يشاء، ولكن ليس بإرادته هو. كان يستطيع الطيران عندما تحركه الروح فقط، وهذه الروح ليست روحه. لم يكن يتحكم في هذه الهبة الخاصة جداً، وكثيراً ما كان يُنقل في أوقات غير مناسبة إلى أماكن يعجز عن تخليص نفسه منها. وهذه الشخصية تعاني أيضاً ما أعانيه أنا وهو الخوف من الطيران. وخمَّن بعضهم ما يعنيه الاسم بالنسبة لي، وأصبح تخمين معنى ماستورنا صناعة منزلية بين الصحفيين وعلماء السينما. ولقد عثرت على الاسم في دليل هاتف.

لن يطير ماستورنا الآن. لقد اعتقدت أنني لو صنعته لكان أفضل أفلامي، ولا أزال أعتقد ذلك مع علمي أنني لن أصنعه. إنه حي في ذهني فقط، ولن يخيّب أملي أبداً.

ثمة مشهد أردت استخدامه في فيلم، ولكني لم أستطع العثور على الفيلم المناسب له. ويبدو لي أني انتظرت طويلاً، والآن أستطيع أن أرى الفيلم في خيالي فقط.

لقد بُني قصر العدل منذ نحو سبعين عاماً. وبما أنهم أغفلوا حساب ثقل المبنى، فقد أخذ يغرق شيئاً فشيئاً في النهر منذ ذلك الحين. ولم يتسارع غرقه إلا مؤخراً، لذلك اضطروا إلى إخلائه. يبدو منظره وهو خال مروِّعاً. وأفضل أوقاته تكون مع الجرذان. والجرذان كبيرة بحيث لا تستطيع القطط افتراسها، بل هي التي تُفترس في الواقع.

وذات ليلة . أو نحو الساعة الثالثة صباحاً في الحقيقة، وحين كانت الشوارع خالية من الناس . جلبوا شاحنات من حديقة الحيوانات فيها نمور وأسود. قربوا الشاحنات من النفق، ثم أطلقوا سراح النمور والأسود. هل تستطيع تخيل العتمة التي لا ضوء فيها إلا تلك العيون الخضراء المتوهجة...؟

هناك فيلم رائع تروِّض فيه مي ويست الأسود. أتمنى لو أخرجت ذلك الفيلم، مي ويست والأسود. ولو أخرجته لكان يشبه إخراج فيلم عن الأسود والنمور.

لقد أثارت اهتمامي فكرة كنج كونج King Kong. أظن أن ذلك الحيوان النبيل شخصية عظيمة. إن مجمل تصور كنج يسحرني، ولاسيما فكرة تقديم الرجال جميعاً في عدم حصانتهم الكاملة أمام مفاتن المرأة. إنني أستطيع أن أفهم كنج كونج الرومانسي. لقد سُلب قوته، وحُطِّم أخيراً، ومع ذلك أغبطه على عاطفته الهائلة وعدم خوفه من العواقب. الحب، والكره، والغضب، ياللروعة! أنا أكثر ميلاً إلى مراقبة الحياة مراقبة موضوعية.

بعد أن جدّد دو لورنتيس فكرة كنج كونج قلت له: ليتني اهتممت بعمل كهذا، فقال: مارأيك في ابنة كنج كونج؟

وخطرت لي قصة في المنام من نوع قصة روبنسون كروزو. بحار في مركب صغير تقذفه الأمواج إلى شاطئ جزيرة في البحر الجنوبي، وسكان تلك الجزيرة لم يروا أوروبياً من قبل، لذلك يتعاملون معه كنصف إله. وبما أنه قد نسي حياته السابقة، فإنه يصدقهم ويندمج في مجتمعهم البدائي، ويحظى هناك بالشهرة التي يحظى

بها نجم رقصة الروك في حضارتنا المعاصرة. يتمنى الجميع رضاه، وخاصة الفتيات الصالحات للزواج اللواتي يعرضن أجسادهن الرائعة وهن حاسرات الصدور. ومع ذلك يعاديه بعض السكان. ثم تتطور حبكة لا أستطيع تذكرها لسوء الحظ، إلا أنها شدَّت انتباهي حتى انتهى الحلم.

حين يوشك بطلنا أن يقع في أيدي أعدائه، تهبط طائرة مائية في بحيرة متصلة بالبحر، ويصل مزيد من الأوروبيين إلى المكان، ومع أنه لا يعرفهم فإنهم يسلمون عليه كصديق. ويقولون مبتسمين: عملتها ثانية، يا فديريكو! لقد اكتشفت أحسن موقع في بولينيزيا من أجل فيلم روبنسون كروزو.

أتمنى لو عملت فيلماً بوليسياً من النوع الذي تجري أحداثه في الليل، ولكن بالألوان. عُرض عليَّ عمل هذا الفيلم للتلفاز، على أن يكون مسلسلاً. وأعتقد أنه كان من الصعب عليَّ الاحتفاظ بالاهتمام طوال المسلسل، ولو فقدت الاهتمام، كيف كنت سأشدّ انتباه الجمهور؟ إن تجزئة العرض لم تناسب أفكاري، لأنها كثيرة.

كثيراً ما قالت لي النساء في الأعوام الفائتة: لماذا لا تصنع فيلماً رومانسياً حقاً؟ ولم أعرف كيف أجيب لاعتقادي بأنني صنعت.

وطلب مني مارشيلو أن أفكر في كتابة فيلم يمكن أن ننجزه معاً في شيخوختنا. كان يرغب في أداء دور الشخصية المصابة بالخرف. قلت: وماذا يحدث إذا كنت أنا خَرِفاً أيضاً؟

ومهما قلت: إنني قد فقدت تفاؤلي الساذج، فإني لم أفقده. فما أردته حقاً هو أن يكون تفاؤلي اصطفائياً، أن أعرف الحقيقي من الزائف . أن أعرف من سينتج فيلماً. إن التفاؤل يحتاج إلى حماية، وإلا يصبح هشاً جداً. كنت أكره أن أضيِّع وقتي، أو أفقد ما تبقى لي من أمل، ولكن كيف كان يمكنني أن أحكم؟ إن الدعوات إلى تناول الغداء تزداد، وهي تأتي من كل أنحاء العالم. كنت في الماضي أستطيع تناول الغداء مرتين أو ثلاث مرات مع أناس لم أرغب في تناول الغداء معهم مطلقاً.

أكلُّ من يعبر روما يودُّ تناول الغداء مع فيلليني؟ ولم لا؟ إن وضع قطعة محمصة من الخبز بالجبن في فم فيلليني يشبه رمي قطعة نقدية في نافورة تريفي.

أنكِّت أحياناً على الكاثوليكية، وأنتقد العيوب التي أراها في المؤسسات الدينية، لأن الكاثوليك لا يكونون أحياناً على مستوى مذهبهم. ومن المؤكد أنني لست معادياً للكاثوليكية. فأنا كاثوليكي. وأنا متدين بالفطرة. أحب الأسرار، والحياة حافلة بها، والموت حافل بها أكثر. لقد اهتممت بكل ما هو غامض وملغز منذ الطفولة. شغلني المجهول، وعجائب الخلق. وأحب المواكب الدينية، والطقوس، وفكرة البابا، ولاسيما قواعد السلوك، وعنصر الخطيئة الملازم لها.

ماذا يمكن أن يكون الإنسان في إيطاليا؟ كانت الكنيسة عالمي قبل أن أكبر وأفهم. ولو لم يكن هذا النظام، ماذا كنت سأنتقد؟ وممَ كنت سأنفر؟ أعتقد أن شعوراً دينياً معيناً أمر ضروري رغم اتساع تفسيرات هذا الشعور. وأظن أننا جميعاً نصلّي لشخص ما، أو لشيء ما، أو لمكان ما، حتى إذا اعتبرنا ذلك تمنياً.

إن أمريكا مكان فتَّان دائماً بالنسبة إلى الأوروبيين. وأنا لاتيني أوروبي، وهذا يعني أنني أضع قدماً واحدة في الماضي على الأقل، والأرجح قدميَّ كلتيهما. وليس بالأمر الجيد تماماً أن تكون رجلاً عريقاً تجري في

عروقك آلاف السنين. لقد اخترت العيش في مكان يحيط بي الماضي فيه. ففي روما نقول: سألقاك عند البانثيون (هيكل الآلهة) لتناول البوظة، أو سنسلك أقصر الطرقات إلى الكوليسيوم (مدرج روما القديم) هذا المكان يكتنفه الماضي القديم. فحين تتجول في روما لا يمكن إلا أن تتأثر بالأنصاب، وجدران الماضي وآثاره القديمة،وكل ما يجتذب السياح الذين يأخذون صوراً. نحن لا نحتاج إلى الصور. فكل ما يصوّره السياح جزء من حياتنا، جزء من وعينا الباطن، نحن الذين نعيش هنا معظم أعوام العمر. وأنا على يقين أنه جزء من وعيي الباطن. وأعتقد أنه يؤثر في نظرتنا، نحن أهل روما، إلى المستقبل. إنه يجعلك لا تبالي كثيراً بالمستقبل، ربما تستقر في أعماق وعيي الباطن رسالة تقول: لا شيء مهماً في الحقيقة. تأتي الحياة ثم تمضي. وأنا مجرد جزء صغير منها، مجرد حلقة في السلسلة. إن رائحة العبث تنتشر في هواء روما لأن كثيراً من الخلق يتنفسونه منذ زمن بعيد.

حين أذهب إلى كاليفورنيا ألاحظ، بعد أن يكون قد مرت سنوات على رحلتي السابقة، أنني لا أكاد أتعرف المنطقة التي كنت زرتها منذ أعوام. لذلك لا أطلب زيارة أي أثر قديم، لأن من المرجح أن أرى محطة بنزين. إن كل شيء يبدو أنه يتغير حتى قبل أن تستطيع أن تعمل له بطاقة.

ذات مرة قُدِّم لي مكتب عندما فكرت في الإقامة هناك بغية دراسة بعض المشروعات السينمائية. قلت: أفضل أن يكون المكتب في مبنى قديم. وكنت بالفعل أحتاج إلى مبنى قديم، إذ استبعدت أن يوافيني الإلهام في واحدة من ناطحات السحاب الزجاجية الحديثة. ومن المؤكد أنني لم أكن لأرتاح في بناية نوافذها لا تنفتح. قالوا: لا توجد مشكلة. وفي اليوم التالي أخبروني أنهم قد عثروا على بناية تعجبني. كانوا متأكدين سلفاً، وهذي هي عادة الأمريكيين. كانوا كرماء للغاية. وحين ذهبت إلى المكتب بدا لي جديداً. فقالوا: لا، إنه قديم، فلقد بني منذ خمس سنوات.

ها هي ذي أمريكا بكل براءتها وحيويتها. إنها تنظر إلى الأمام دائماً. إن أمريكا بلد غريب الأطوار.

٢١

الموت ينبض بالحياة

إن جوائز الأوسكار تنشر الهباء....

كنت رقيق الصحة وأنا صغير. لم أعانِ شيئاً خطيراً، بل نوبات دوخة ليس غير. لم أكترث بذلك. كانت تسرني العناية الزائدة. وكنت أحب الدراما. وعند الاقتضاء كنت أتمارض، أو أتظاهر بأن أذى قد أصابني.

وعندما كبرت، كنت أيضاً أتمارض وأبالغ في التأذي أحياناً كذريعة لعدم القيام بما لا أريد.

وما كنت أدَّعيه صار صحيحاً في آخر الأمر، فبت أخجل من المرض، والضعف، وأسعى إلى إخفائهما.

في عام ١٩٩٢ أسعدني تلقي مكالمة من أكاديمية الفن السينمائي تخبرني أنني سوف أُمنح جائزة الأوسكار الفخرية على ((مجمل ما عملته في حياتي))، وانتابتني بعد ذلك مشاعر متضاربة. إن جائزة على ((إنجازات العمر)) قد لا تعني بالضرورة أن حياتك قد انتهت، بل قد تعني أن إنجازاتك قد انتهت، أو هكذا تُفهم. وأول ما خطر لي هو المساعدة التي قد تقدمها لي الجائزة على تمويل فيلم جديد. بعد ذلك ابتهجت، إذ كان شرفاً لي أن يدفع لي مال مقابل عملي. وأخيراً تمنيت لو مُنحت الجائزة على فيلمي الأخير((أصوات القمر)). ثم رجوت ألا يكون منح هذه الجائزة الأسطورية متواقتاً مع موتي المهني، واقترابي من موتي الجسدي، أي ألا تكون هي الجائزة القاضية.

وأحسبني قد اعتُبرت مؤمناً بالخرافة. واعتقدت دائماً أن منحي جائزة الأوسكار على مجمل ما أنجزته في حياتي سيكون عند نهاية حياتي. لذلك تمنيت ألا يكون الأمر هكذا. وكنت بالفعل أترقب أن أتسلمها ربما في غضون خمس وعشرين سنة أخرى.

أرادوا أن يوفّروا لي رحلة فيها كل وسائل الترف. والترف بالنسبة لي هو ألا أضطر إلى الذهاب. كان يمكن أن تذهب جيوليتا، فهي تجد متعة في مثل هذه الأمور. يمكنها أن تشتري ثوباً للمناسبة، بل يمكنها أن تشتري ستة أثواب. وليذهب ماريو لونغاردي معها، وليذهب ماسترورياني، ليذهب أي واحد إلاي. أنا لم أحب السفر قط، وأنا الآن أقل رغبة فيه أيضاً. إضافة إلى ذلك لم تكن صحتي على مايرام. وصحتي لم تكن ذريعة هذه المرة، فأن يعلم الناس أنك مريض أمر مربك جداً. ثم قويت حجتي حين علمت أن الجائزة لن تقدم لي العون المبتغى. يفاجئني دائماً رد فعل الناس، ولاسيما رد فعل المنتجين الذين لا أفهمهم أبداً. ماذا سيحدث إذا اعتقدوا أن تسلم الأوسكار على إنجازات العمر يعني أنني قد تقاعدت، أو أحلتُ على التقاعد؟

عزمت على شيء...

قررت أن أعمل فيلماً عن نفسي وأنا ألقي كلمة قبول الدعوة، ويكون الإلقاء في روما، وأكون أنا المخرج وأنا الممثل، ثم تأخذ جيوليتا الفيلم معها إلى هوليود، وتتسلم الجائزة على المنصة. وهذا تمام الأمر.

وعلى كل حال علمت قبل دعوة لجنة الأوسكار أن جيوليتا مريضة جداً. ومرضها كان أسوأ مما علمت. كان لديها فكرة ما، ولكنها كانت لا تريد أن تعرف. وكنت أتعارض معها في ذلك. أنا لم أؤمن قط أن الأطباء

يعرفون كل شيء، أما هذه المرة فقد آمنتُ، مع أني لم أرغب في ذلك. أردت أن أعمل كل ما يسعدها. فالحق هو أنني لا أستطيع تصور الحياة من غير جيوليتا.

عزمت على القيام بكل ما تريد، وبكل ما يلائمها. عزمت على أن أكون طيب المزاج دائماً، وأن أنتبه وأصغي إلى كل كلمة تقولها، وأن أصطحبها إلى الحفلات.

وذات ليلة ذهبنا إلى حفلة في منزل أحد الأصدقاء. وهناك لم أطلب رأي أحد في الذهاب إلى هوليود لاستلام جائزة الأوسكار، إلا أنهم جميعاً أعطوني آراءهم. قالوا: هل عدلت عن رأيك؟ ينبغي أن تذهب لاستلام الجائزة. كيف علموا بما ينبغي أن أعمل؟

لم أقل شيئاً، غير أني تمنيت لو بقيت في البيت. وأنا لم أذهب إلا من أجل جيوليتا. ثم قالت إحداهن لها: يجب أن تقنعيه بالذهاب. إنه لشرف عظيم. وتَتَــَـَابعَ كلام المرأة، فقالت جيوليتا مجارية إياها أدباً: قد يعدل عن رأيه. قد يذهب.

وفجأة نظرت إلى جيوليتا وصحت بها غاضباً: لن أذهب! سمع الجميع صيحتي، فعمَّ السكون الغرفة، وارتبك الجميع، وخاصة جيوليتا. ثم لم يكن أحد مرتبكاً مثلي.

ما قالته كان غير مؤذٍ. وأظن أن رد فعلي المفاجئ الغاضب غير الملائم كان له علاقة بالأسابيع التي قاومت فيها الضغط من أجل تغيير رأيي. فما ذهبت إلى مكان إلا طلب مني الناس أن أذهب . النُدُل في مطاعمي المفضلة، وسائقو سيارات الأجرة، والمارة في الشوارع.

مسكينة جيوليتا. لم تكن تستحق ذلك. وأنا لم أذهب إلى الحفلة إلا رغبة مني في أن تقضي وقتاً ممتعاً. لماذا تحدث مثل هذه الأمور؟ لقد أربكت جيوليتا أمام أصدقائها وصديقاتها.

أمضيت بقية السهرة أخصُّ جيوليتا بالملاينة والملاطفة والعناية ما أمكنني ذلك، ومن غير أن يستحمقني أحد. ثم استرسلت في الكلام وأنا متوتر وكأن سيلاً من الكلمات كان يمكن أن يلغي ما قلته. ومع أنني نويت أن أغادر الحفلة مع أول المغادرين، فقد تأخرت كثيراً، ولم نعد إلى منزلنا إلا بعد انفضاض المحتفلين جميعاً. ربما تساءل المضيفون إن كنا سنمضي، أم ننوي قضاء الليل عندهم. أعتقد أنني أريد أن أظهر لكل واحد أنني كنت أتمتع بالوقت. ولكني لم أستطع أن أسحب تلك الكلمات، ولا الطريقة الفظيعة التي خاطبت بها جيوليتا. ومما حداني إلى الذهاب لاستلام جائزة الأوسكار كان التراجع عن تلك الكلمات.

خلال الأعوام المنصرمة، ما ارتقيت منبراً للخطابة إلا شعرت كما كنت أشعر وأنا في الخامسة عندما كان يطلب مني إلقاء قصيدة أو مناجاة في اجتماعات الأسرة.

كانت تنتابني مشاعر متضاربة في احتفالات الأوسكار نحو تمنّي الفوز أو عدم تمنّيه، لأن الفوز كان يعني وجوب ارتقاء المنبر وإلقاء كلمة شكر. هكذا كان شعوري دائماً نحو طقوس الجوائز. أما بالنسبة إلى جائزة الأوسكار الفخرية، فقد كان مستبعداً أن يعدلوا عن رأيهم ويقدموها إلى شخص آخر. وفي أثناء انتظاري شعرت أنني كبرت خمس سنوات، ومرت بي لحظات تقت فيها إلى الاختباء في غرفة الرجال.

إن جيوليتا امرأة عاطفية، وليلة الأوسكار كانت مؤثرة فينا كلينا من الناحية المهنية والشخصية. وأظن أنها حين بكت في الحفلة، إنما بكت فرحاً بما كان، وأسفاً على ما لم يكن. كان سحر تلك اللحظة شبيهاً بالسحر الذي شعرت به جيوليتا وماسترورياني في دوريْ جنجر وفريد، وهما يرقصان معاً مرة أخرى بعد كل تلك السنين. إن تلك اللحظة قد لخصت حياتهما الشخصية والمهنية، أما حياتنا المشتركة أنا وجيوليتا فقد لخصتها تلك اللحظة في حفلة الأوسكار.

بعد الاحتفال شعرت بالارتياح والسعادة. أدركت أنني أحسنت التصرف. لم أخذل سائقي سيارات الأجرة في روما. ولا جيوليتا، ولا أكاديمية الفن السينمائي، ولا أي واحد حتى نفسي. كان الناس يهنئونني، ولكني أعرف أنك لا تثق بذلك. إن الأمريكيين مهذبون، وحتى لو أهنتهم، لما تخلّوا عن تهذيبهم. وكنت قبل مغادرة روما أعاني آلاماً حادة في المفاصل، ولكن ذلك لم يكن شيئاً قياساً إلى انزعاجي من الظهور في بث حي بالإنكليزية على شاشة التلفاز يشاهد في أمريكا، وروسيا، والصين، وروما. والعالم. فأكثر ما كنت أكره هو أن أظهر مريضاً أو متألماً.

غمرني الجمهور بالحب وأنا واقف هناك، وسررت بذلك، وكدت لا أصدق. ولما غادرت المنصة، كان رجال الصحافة ينتظرون في مؤخرة المسرح، وكان هناك جميع المصورين. لم تؤخذ لي صور كما أخذت آنذاك. كنت تواقاً إلى العودة إلى الفندق، ولكني أردت أن أشكر أعضاء هيئة التحكيم. طلبوا مني البقاء حتى حفلة العشاء، غير أني عرفت أن ذلك متعذر عليّ، إذ كنت مجهداً للغاية من الوقوف منتصب القامة.

أرادت صوفيا لورين أن أذهب إلى الحفلة في سباغو Spago. وأراد ماستورياني أن يذهب إلى الحفلات لأنه ممثل كامل يفكر دائماً بالدور التالي، وهو يأمل أن يُرى في إحداها، ويُكتشف من أجل فيلم جديد عظيم. إن الممثل يمكنه أن يصنع عدة أفلام في المدة ذاتها التي يحتاجها المخرج للإعداد لفيلم واحد فقط.

كانت جيوليتا سعيدة. وكانت تبكي، وكنت أعلم أن ذلك معناه أنها كانت سعيدة. فهي تبكي في الفرح وفي الحزن، ومعرفتي الطويلة بها كانت تمكنني من إدراك الفرق.

عدنا جميعاً إلى فندق هيلتون، وأقمنا حفلتنا الخاصة في الجناح . أنا وجيوليتا، ومارشيلو، وماريو لونغاردي،و فياميتا بروفيلي. كان يمكنهم الذهاب إلى الحفلات، ولكنهم كانوا أوفياء جداً، فاختاروا البقاء معي. شربنا شمبانيا، وكنا متعبين جداً لأن الفارق بين توقيتنا الأوروبي وتوقيتهم تسع ساعات. كان الصبح قد طلع في روما. اقترحت جيوليتا أن نبقى يوماً آخر للتسوق، بيد أني كنت أعرف ما يعنيه ذلك. كان يعني مجيء الصحفيين إلى الفندق، والاتصال بي، واحتجازي هناك طيلة النهار. وحتى في وقت الغداء كنت سأجد صحفيين يسألونني عن شعوري نحو نيلي جائزة الأوسكار، وغير ذلك من الأسئلة التي لن أجيب عنها إلا أجوبة بائخة وهم يراقبونني وأنا أمضغ الطعام. كان من الأفضل أن نعود، من الأفضل أن ننتهي من الرحلة الطويلة بالطائرة، بدلاً من أن نترقبها ليلة مسهدة أخرى..

كان علينا أن ننهض باكراً صباح اليوم التالي لنحزم أمتعتنا، ونمضي إلى المطار.

أحب طعام الفطور في أمريكا، فهو يمثل تلك البلاد أحسن تمثيل. النقانق المصنوعة من لحم الخنزير هي

طعام الفطور عندهم، فتخيّلْ! وأحدِّث نفسي دائماً من غير أن أجهر بما في صدري: عندما أعود إلى روما سأتناول نقانق صباح كل يوم، ولكنني لا أفعل ذلك حتى ولو مرة واحدة. ومع ذلك ففي صباح اليوم الذي تلا حفلة الأوسكار لم تطلب نفسي تلك النقانق الرائعة لأنني كنت على سفر في ذلك اليوم، وكانت معدتي قد استعدت للانتقال.

توقعت أن يكون في روما منتجون ينتظرون عودتي في لهفة ليقولوا لي: لم نعرف كم أنت مخرج عظيم، يافديريكو، حتى أعلن التلفاز الأمريكي ذلك. ولقد عرفنا الآن فسامحنا، واسمح لنا أن نموِّل فيلماً جديداً لك، مهما يكن، ومهما يكلف. إليك هذا العقد. ويمكننا الشروع في الحال. هذا ما أتمناه دائماً، ولا يحدث أبداً، ولكن لا يسعني إلا أن أتمنى. وأعتقد أنني من بعض النواحي أكثر تفاؤلاً من جيوليتا، ولكنني أحاول ألا أدع الناس يعلمون. أنا أحسُّ بالخيبة دائماً، غير أن لي يوميْ أملٍ أنتظر فيهما رنين الهاتف. وبالطبع سيكون رجال الصحافة منتظرين هناك أيضاً. سيقول الصحفيون الإيطاليون بذكاء لا يقلُّ عن ذكاء الأمريكيين: قل لنا، يا سيد فيلليني، كيف يبدو لك الفوز بالأوسكار؟

وأقول أشياء كثيرة وأنا أبتسم، ولكني عينيَّ حزينتان.

إن الفوز بالجائزة جعلني أدرك شيئاً واحداً، وهو أن الذين يحبون عملي كثار لا في إيطاليا فقط، بل في أمريكا أيضاً. وقد أثّر هذا في نفسي تأثيراً بالغاً. لا أعتقد أنني أستحق حب هذه الأعداد الغفيرة من الناس، ودعمها واهتمامها، ألأنهم يحبون أفلامي؟ لا بد أن يكون الأمر كذلك.

إن الناس يقولون الآن: ((فديريكو وجيوليتا)) كما يقولون ((روميو وجيوليت)). لقد طُمست النواقص وأوقات التباعد. لو عاش روميو وجولييت حتى ذكرى زواجهما الخمسين، ماذا كان سيحدث لهما؟ لقد كانا مراهقين عندما التقيا، وأحبا أول مرة. أكان سيعيشان حبهما العنيف في كل لحظة؟ أعتقد أن الأمر كان شبيهاً بذلك فعلاً بالنسبة إليَّ وإلى جيوليتا.

إن يوم ذكرى زواجنا الخمسين، وهو بالضبط اليوم الثالث والعشرون من تشرين الأول عام ١٩٩٣، إن ذلك اليوم لم يعنِ لي ما عناه لجيوليتا. فهي قد بدأت تتحدث عنه قبل سنوات. أما أنا فما رأيت ذلك اليوم بالذات أكثر أهمية من اليوم الذي قبله، أو اليوم الذي بعده.

لو كان لي أن أختار يوماً للاحتفال بذكراه، لاخترت ذكرى يوم لقائنا. لا أظن أن في العالم امرأة أخرى كان يمكن أن أشاركها خمسين عاماً.

وحين أقول: إن حياتي ابتدأت في روما، وإنني ولدت هناك، وإنها المكان الوحيد الذي رغبت أن أكون فيه، فإن ذلك كله كان مع جيوليتا. إن جيوليتا جزء من روما، كما هي جزء من عملي، وجزء من حياتي. وقد تسأل جيوليتا: أي جزء؟ ولكن المرء لا يستطيع أن يجيب عن سؤال كهذا، لأن الجزء يختلف باختلاف الأوقات. وعلى كل حال،إذا كان شيء جزءاً منك فلا يهمُّ إن كان قلبك أحياناً، أم ساعدك أحياناً، أم إبهامك أحياناً أخرى، فأنت من دونه تفتقر إلى الكمال.

قبل السفر إلى أمريكا، كنت أعمل في فيلمي التالي، وهو الآن مجرد فكرة في رأسي. وهذا الفيلم هو ((دفتر ممثل))، وسوف يكون تتمة لفيلم ((دفتر مخرج))، وسيؤدي فيه ماستروياني وجيوليتا دورين بارزين. أريد أن أعمل شيئاً يسهل على التلفاز تمويله، لأني حريص على أن أستمر في العمل. لديّ أفكار كثيرة، ولكنها تحتاج إلى منتجين. وأظن أن هذا الفيلم سيكون قصيراً وجميلاً. وجيوليتا تواقة إلى معاودة العمل الآن. وأنا أيضاً أريد أن أعمل شيئاً من أجلها.

قبل السفر إلى كاليفورنيا لاستلام جائزة الأوسكار رأيت في المنام أني نحيل جداً، كما أنا في الأحلام دائماً، وأن شعر رأسي أكثر من أي وقت مضى، وأنه شديد السواد كما كان أيام شبابي. ورأيت أني رشيق جداً، فتسوَّرت في يسرٍ جدار مشفى أو سجن حيث احتجزت، كان علوُّ الجدار نحو عشرين قدماً، ولكني لم أجد صعوبة في تسوره لأنني كنت قوياً. شعرت أنني في صحة رائعة، وأنني مفعم بالنشاط. فلقد تركت التهاب المفاصل وراء الجدار.

رفعت نظري فرأيت غروباً رائعاً في السماء. كان دانياً جداً بحيث شعرت أنني قادر على لمسه وعلى تعديله قليلاً. ورأيت أنه مصنوع من الورق، فتعجبت كيف فعلوا ذلك، لأنني كنت أفكر في استخدام غروب مثل ذلك في فيلمي التالي الذي كنت أوشك أن أصنعه أخيراً في نهاية الأمر، وهو ((رحلة ج.ماستورنا)).

تراءى لي الغروب الورقي طبيعياً، لأن الأشجار والأعشاب كانت ورقية أيضاً، اعتبرت أن ذلك هو الكمال. ما كنت قط عاشقاً صادقاً للطبيعة.

ورأيت ملاكي الحارس في السماء على هيئة امرأة. رتبتِ الغروب كما فكرتُ أن أرتبه. استطاعت أن تقرأ أفكاري. لمحت وجهها الذي لم أره من قبل. ذكرتني بجدتي، ولكن لا كما عرفتها. بل كما كانت وهي صبية، وقبل أن تصبح جدتي. لم أكن متأكداً. نظرت ثانية، إلا أنها أشاحت بوجهها عني.

أدركت أنني أرتدي عباءة رومانية، ولكنها لم تسبب لي أي عثرة. كانت مريحة جداً، وكان يمكنني الركض وأنا ملتفٌ فيها. خفضت نظري لأرى إن كانت فتحة بنطالي مزمومة، ولكني لم أعثر عليها.

وصلت إلى مكان استبان عنده طريقان، وكان عليّ أن أختار سلوك واحد منهما. كان أحدهما يؤدِّي إلى امرأة تطبخ عرفت أنها سيزارينا. استغربت ذلك، لأنني لم أتوقع أن تكون خارج مطعمها. وكان الأمر مستغرباً بعض الشيء لأنني كنت أعرف أنها قد ماتت. ولكن ذلك لم يؤثر في طبخها. لقد استطعت أن أشمَّ رائحة الفاصولياء البيضاء في زيت الزيتون. ورأيت عندها قِدْراً كبيرة فيها بوليتو Bollito مطهوٌ على النحو الذي أحب ـ وصاحت أن عندها سمك قريدس طازجاً. وقالت: سأشويه لك حالما تجلس للأكل. عليك أن تنتظر القريدس لكي لا ينتظرك هو.

كانت تريد أن تفاجئني. فهي لم تذكر رؤوس الخرشوف الصغيرة المقليّة. وقالت: عندي حلوى Zuppainglese التي تختم بها طعامك، وقد عملتها كما كنت تحبها دائماً. استغربت ذلك حقاً، لأنني لم أكن أتناول هذه الحلوى في مطعم سيزارينا. كانت هي الحلوى المفضلة عندي وأنا صغير، وكانت جدتي تعملها، ولم يكن أحد يضاهيها في ذلك. عجبت كيف عرفت سيزارينا طريقة جدتي في صنع تلك الحلوى. وجدتي كانت لا

تُطلع أحداً مطلقاً على ذلك. شممت رائحة المُسكِر المحلّى الذي كانت ترطّب به طبقات الكعكة، وشممت رائحة قشور الليمون الطازجة المبشورة التي تنبّه الحواس. كان للخليط طبقات كثيرة من الكعك والكستر، وكانت الطبقات تمعن في الارتفاع حتى تغيب ذروتها عن نظري.

كدت أسلك ذلك الطريق، ولكني نظرت إلى الجهة الأخرى، فرأيت امرأة ما رأت عيناي أجمل من ثدييها. كانت تبتسم، وتعرضهما لي. كانت شقراء الشعر، زرقاء العينين كالنساء اللواتي كن يأتين في الصيف إلى ريميني للتشمس قرب البحر. قالت في غنج: تعال وتناول الغداء هنا، وفيما بعد تتناول وجبة سيزارينا. شددتْ على عبارة ((فيما بعد)) ثم أضافت قائلة: سنتغدى معاً. أنا كنت دائماً أجد متعة بالنظر عبر الطاولة إلى امرأة جميلة وأنا أتناول وجبة شهية.

لم أهتم يوماً بالجماع على العشب. وبالطبع لم أحاول أن أقوم به على عشب ورقي. وفجأة ظهر سرير عالٍ يغطيه لحاف كبير ناعم أبيض، وعليه وسائد طفولتي التي انتقلت من جيل إلى جيل. قفزت الصبية على السرير وهي عارية. فقفزت أنا، ثم ناديت سيزارينا قائلاً لها: فيما بعد، يا سيزارينا، فيما بعد.

وكما ترى، كنت في الحلم في ريعان الشباب.

أريد أن أعمل فيلماً استخدم فيه تجربتي الحالية في المشفى. سيكون عن المرض والموت، ولكنه لن يكون محزناً.

أنوي إظهار الموت كما رأيته مرات عديدة في المنام. الموت امرأة، وهي دائماً امرأة جميلة في الأربعينات ترتدي ثوباً من الساتان الأحمر المزين بالكفائف المخرّمة السوداء. وشعرها فاتح اللون، ولكنه ليس أصفر الشقرة، وفي عنقها الطويل قلادة ضيقة من اللؤلؤ. وهي طويلة ونحيلة ورشيقة وهادئة وجريئة. وهي لا تبدو مهتمة بمظهرها. فهي ذكية، وذكاؤها هو صفتها البارزة التي تظهر على وجهها، وتشعُّ من عينيها. وعيناها ليستا من العيون العادية التي تراها كثيراً، بل من العيون التي فيها وميض خفيّ. إنها ترى كل شيء.

إن الموت حي نابض بالحياة.

٢٢
سيدة فولجور ذات الخمار

حين تروي قصة تعيش أنت نفسك قصة أخرى. لقد شرعت في صناعة الأفلام من سنين عديدة، ولا أزال أصنعها. ولأني لا أعود إلى مشاهدة أفلامي بعد إنجازها، فإنها تظهر لي مجتمعة، ولا تبدو منفصلة إلا نادراً. والدارسون الذين يعرفون التفاصيل أكثر مني يسألونني دائماً: لماذا عملت هذا الشيء أو ذاك؟ ولا أستطيع أن أجيب عادة، إذ يصعب عليَّ أن أتذكر ما فكرت فيه عندما صورت أحد المشاهد منذ ثلاثين سنة. ومع ذلك هناك استثناءات. فعندما تعرض أفلامي في مهرجان مثل مهرجان البندقية وموسكو، لا يمكنني أن أتهرب، ولو أغمضت عيني لبدا الأمر تذوقاً. ويخيّل لي أنني منذ عهد بعيد أصنع فيلماً طويلاً واحداً فقط، وكل ما أتمناه هو أن يكون أطول، وأن يكون غاية ما أبتغي. إن هذا هو كل ما أعرفه، وهو السعادة الكبرى التي طمحت إليها.

إن أكثر ما يصدمني هو أن أقرأ عن سنّي في صحيفة أو مجلة، أو أن تقول جيوليتا لي: كيف تودُّ قضاء عيد ميلادك الثاني والسبعين؟ أو أن يسألني صحفي: كيف يشعر المرء وهو في الثانية والسبعين؟ وأقول في نفسي: وكيف عساي أن أعرف؟ وما علاقتي بذلك؟

إن اثنين وسبعين ليس بالرقم الذي تتطلع إليه. من المستحسن أن تستعيده من منظور الثمانينات.

لم أشعر قط بانقضاء الزمن. لم يوجد الزمن بالفعل بالنسبة لي. وكنت لا أبالي بالساعات باستثناء ما كان يفرض عليَّ من مواعيد متأخرة، وأوقات عمل إضافية، وضرورة عدم ترك الناس ينتظرون. وأعتقد أنني لو لم يذكّرني الآخرون بالزمن لغفلت عنه. لا أزال أشعر كما كنت أشعر وأنا ذلك الصبي النحيف الداكن الشعر الذي كان يحلم بروما ثم وجدها. سرعان ما انقضت حياتي. وهي تبدو لي فيلماً فيللينياً موصولاً.

كنت الأصغر بين أصدقائي دائماً، لأنني كنت أنجذب إلى الأكبر مني سناً. كان عندهم تجربة أوسع يمكنني الاعتماد عليها، كان يمكن أن أتعلم منهم. هكذا كان يبدو لي سواء أكانوا أذكى مني أم لا.

دُهشت عندما لاحظت أن جميع الذين يدعونني إلى حفلات أعياد ميلادهم أصغر مني. وكأن الأمر قد حدث بين ليلة وضحاها. وكانت صدمتي كبيرة أيضاً عندما أدركت أن الموتى من الذين عرفتهم في حياتي أكثر من الأحياء.

أين يذهبون بعد ذلك؟

كنت دائم الاعتقاد أن ما تفعله ينبغي أن يفضي إلى شيء آخر... لا يهمني مدى نجاح ما عملت، فما من خط كان مرسوماً حول جميع أولئك المنتجين الذين يطلبون لقاءً، أو يركعون مستجدين فيلمي التالي. ولم يكن رنين هاتفي متواصلاً. ربما كنت مثل الفتاة الجميلة التي لا يتصل بها أحد لاعتقاد الجميع أنها في شغل شاغل عنهم، وأن عروضاً أفضل من عروضهم تنهال عليها، وأن خياراتها لا يمكن تصوّر حدٍ لها، لذلك فإن الفتاة الجميلة تبقى في البيت مساء الأحد، في حين يكون عند الفتيات العاديات مواعيد. لقد قضيت أنا وجيوليتا

العديد من أمسيات الأحد وحدنا في المنزل.

قال الناس: إنني أحسنت بيع مشروعاتي، كما أحسنت في أداء جميع الأدوار، وبعثت فيها الحياة. لا أظن أن الأمور قد جرت على هذا النحو. كان يسعدهم أن يروا فيلليني واقفاً على رأسه، وحين يأتي موعد توظيف أموالهم في فيلمي التالي، كانوا يستدعون لجنة المحاسبة التي لم توافق قط على عملي.

كنت ساذجاً، إذ كنت أصدق في كل مرة. كانوا يقولون: دعنا نتناول طعام الغداء. ولم أكن لأصدق أنهم يرغبون في تناول الغداء مع فيلليني ليس غير. وبعد الغداء،كانوا يختفون. وأخيراً، عندما كانوا يقولون: ((تعال لنتغدى))، كنت أسمع في نفسي بقية الجملة المسكوت عنها: وهذا كل شيء.

ثم لم أعد أصدق على الإطلاق. لقد منحتني سذاجتي نوعاً من الحماية. وهكذا أغلقت بابي عليَّ. ربما كان ينبغي أن أتناول بعض الأغذية، ولكن لا سبيل إلى تحديدها. كنت أتلذذ بالطعام، وكنت أرغب دائماً في تناوله مع أصدقاء. ولم أفهم مطلقاً لماذا يحب المنتجون ((غداء العمل))، ولاسيما الأمريكيون منهم. هل من أجل حساب النفقات؟ أم لأنهم يعلمون أنك لن تنهض وتغادر قبل أن تأكل المعكرونة كلها. إني أتصور فيلليني الصغير العاري مربوطاً وملفوفاً في سلاسل من المعكرونة.

يعاودك في الشيخوخة نوع من الاطمئنان مختلف عن اطمئنان الشباب الذي لا يفْضله في عينك شيء. إنه أشبه ما يكون بالتحرر من الاهتمام الذي يفتقر إلى مرح الصبا، إلا أنه ضرب من الحرية، وجميع أنواع الحرية نفيسة على نحو ما.

تسترخي عضلات الصراع من الداخل، وتتحرر من بذل الجهد، من ذلك النضال الذي يخاض في منتصف العمر. وبالتالي تجد أنك تفتقر إلى طاقة الاستمرار، إلى الجلد في مواجهة خيبة أمل أخرى.

تسترخي وكأنك في حمّام. تستلقي هناك وتستسلم، وتكون في تلك الفترة مدركاً أن الماء سوف يبرد في الحال.

يقول الناس لي: إن روما تتصدع. أحاول أن أتغاضى عن ذلك، ولكني أراه طبعاً. كل إنسان ينتبه إلى تجاعيد الزمن عندما تظهر على وجه حسناء مشهورة.

إن روما تمعن في الشيخوخة الآن، ولكن على نحو مختلف، على نحو مخزٍ. وعلاقة ما يجري ((بالتفسخ)) أقوى من علاقته ((بالقِدَم)). ويعللون ذلك بالدخان الضبابي، وأنا أعتقد أن السبب هو فقدان عزة النفس والتفاؤل، وهذا الموقف ينفذ حتى إلى التماثيل. تبدو لي روما الآن أقدم، وربما يكون تقدمي في السن هو السبب.

أودُّ أن أموت وأنا عارف أنني على وشك الشروع في فيلم جديد، وعارف فكرته العامة، وما سيكون على وجه الدقة، وأن أحد المنتجين قد جاءني قائلاً: إصنعْ ما تشاء، يافديريكو! لقد أتيتك بالمال كله، فانفقْ منه ما تحتاج إليه. أنا أثق بك. وربما أبحث عن وجوه، عن ممثلين للتعبير عما أريد. وأتمنى ألا أموت في وسط الفيلم، لأنني سأشعر أنني تخليت عن مخلوقي، وتركته بلا معين...

إن نهاية الفيلم ليست بالنسبة لي وقتاً سعيداً مثل نهاية قصة حب تكثر فيها كلمات الوداع التي تنمّ على

فتور العاطفة، وذلك حين يمضي كل واحد منهم في سبيل، وربما قد ضيَّع قصاصة الورق التي كتب عليها أسماء الآخرين وعناوينهم، الآخرين الذين ينبغي ألا ينساهم أبداً.

إن كنتُ ساحراً، كما يدعونني، فإن الساحر والعذراء يجتمعان إذاً حين أصنع فيلماً. إن فيلمي عذراء، وحين تكتمل في النهاية تتغير مشاعري نحوها، ثم أهجرها.

إن الشيخوخة تبدأ حين تصبح الحياة رتيبة، حين تكرر ما عملته من قبل أكثر مما تستطيع، أو حتى تتمنى، أن تتذكر. إن حدود الكائن البشري ليست إلا تخوم مخيلته. ولأن أي إبداع جديد يمكن أن يجعلك تشعر بالتجدد، فإن الثمن الذي تدفعه ليس أقل من روحك،وذلك من أجل أن تجرب اكتشاف الحياة كما كانت قبل أن تغدو رتيبة، مع ما ينجم عن ذلك من تخلص من الضجر.

أشعر أحياناً أن حياتي قد ابتدأت في صالة سينما فولجور الصغيرة، قصر الأفلام القديم المتهدم ذاك، الخانق الحرارة في الصيف، وغير المريح في كل الفصول، ولكن ما إن يبدأ الفيلم في تلك الصالة حتى أنتقل إلى أماكن أخرى، وأزمنة أخرى.

كنت بعد ذلك أذهب إلى الشاطئ، وأبتكر قصصاً هناك، وكنت أتخيلها تُمثَّل على شاشة سينما فولجور.

كنت استحضر في خيالي صورة السيدة ذات الخمار التي كانت تجلس في سينما فولجور وهي تدخن. كان الخمار يبلغ أعلى شفتيها فقط، كنت أخشى أن تحترق. سأتذكر ما دمت حياً عينيها الرائعتين المثبتتين على الشاشة بينما كان يدغدغ بعض الصبية تنورتها. لم يكن تعبير وجهها يتغير حتى لو شاهدت الفيلم مرة ثانية أو حتى ثالثة. كنت أتخيل ما كان يتخيله أولئك الصبية. وأحياناً كنت أزعم أنني واحد منهم. والحقيقة هي أن ما كنت أفعله إنما كنت أفعله في الخيال شأن كثير من نشاطي في تلك الأيام.

في تلك الأيام لم يكن ليخطر لي أن صورتي ستعلّق ذات يوم في بهو فولجور الصغير. كان من المستحيل أن يخطر لي ذلك..! أتخيل الأولاد الصغار، كما كنت أنا ذات يوم، وهم يمرُّون بالصورة قائلين: من هذا؟ لا يبدو أنه من نجوم السينما. ويقول لهم آباؤهم: إنه على الأرجح صاحب السينما، ويلومونني إذا شاهدوا في ذلك اليوم فيلماً لا يعجبهم.

لقد اعتبرتُ دور السينما أمكنة مقدسة على الدوام. أمكنة جديرة بالاحترام. ومؤخراً ذهبت إلى إحدى دور السينما في روما،فوجدت هناك شخصاً واحداً واضعاً قدميه على ظهر الكرسي الذي أمامه. كان يصغي إلى مذياعه المحمول وهو يشاهد الفيلم، وكان ينتعل مزلجة ذات عجلات.

في الفترة الواقعة بين الأفلام يترتب عليَّ مواجهة مشكلاتي الواقعية: الله والمال، وجيوليتا والمال، والضرائب والمال. ولا عجب أن أهرب إلى ملعب شينشيتا. لقد حلَّت شنيشيتا محل سينما فولجور في حياتي اللاحقة، وفيها قضيت كثيراً من أعوام العمر إضافة إلى الساعات.

تعتريني هزة عندما أقف على المنصة الخامسة في شينشيتا حتى عندما تكون خالية، وأكون أنا وحدي. يستحيل وصف انفعالي.

عندما دخلتها أول مرة أحسست الإحساس الغريب ذاته تماماً، والذي تذكرت أنني أحسسته عندما أُخذت

وأنا صبي صغير لمشاهدة السيرك، وعلمت أنني من المتوقع أن أكون هناك.

إن لاعبي السيرك لا يفاجئهم أبداً ما يحدث لهم. وأنا معجب بذلك. والمعنى الذي يتضمنه هذا الموقف واضح وهو أن أي شيء، وكل شيء ممكن. وهذا يعاكس عقلانية التعليم المفروضة علينا، والتي تأمرنا أن نفرض على أنفسنا القيود، وأن نشعر دائماً بالذنب أيضاً.

إن الأفلام الأمريكية التي كانت تقدّم صورة مثالية رائعة عن الحياة في أمريكا هي التي صاغت جيلي. كان الفرد هو كل شيء في القصص الأمريكية سواء أكان بطلاً من أبطال الغرب أم رجل بوليس، أم غير ذلك. كنت أتماهى مع أولئك الأفراد، بل كنت أرغب في التماهي معهم. كان الفرد هو المنتصر، الفرد المتسم بالنبل. وأعتقد أنني بدأت أكره الفاشية فعلاً عندما عزلتْنا عن أمريكا، وعن كل ما كنت أحبه، أي الأفلام والقصص المصورة الأمريكية.

كانت تلك الأفلام الأمريكية تبهجنا. فالناس فيها أغنياء وسعداء دائماً. كان يفترض آنذاك أن يكون الغني سعيداً، بل كان ذلك يبدو أمراً طبيعياً. كانوا يتصفون بالجمال، والبراعة في الرقص. كان الرقص يبدو لي وثيق الارتباط بالغنى، ومن ثم بالسعادة. وأنا شخصياً لم أتقن الرقص قط. لقد كان لي دوماً قدمان يُمْنَيان. أما أولئك الأمريكيون الذين كانوا يعيشون في عالمهم البهيج، فقد كانوا يبدون أنهم يرقصون على سطوح ناطحات السحاب. وحين كانوا يكفّون عن الرقص كانوا يأكلون، أو يتكلمون على هواتفهم البيضاء. إن شغفي بالسينما قد ابتدأ هناك.

كلما تقدمت في السن ازدادت أهمية العمل. أما في ريعان الشبان فالمسرّات كثيرة، وربما تكون مقتضيات السعادة أقل لأنك ترى كل شيء جديداً. إن عالم الشيخوخة عالم متفائل. الأشياء الصغيرة تكبر في عينك كما في الطفولة. والناس المهمون بالنسبة إليك قلة، ولكنهم مهمون جداً. تكبر الصغائر، يصبح الطعام أكثر أهمية. وما يجعلك تشعر بالشباب هو عملك، وليس علاقات الحب. إن هذه العلاقات تشعرك بالتقدم في السن عند نقطة معينة.

وأنا صغير كنت أتخيل كهولتي، ولكن تخيلي لم يكن واقعياً جداً. حسبت أن شكلي سيكون مثلما كان آنذاك، إلا أنه قد تنمو لي لحية طويلة بيضاء مثل لحية بابا نويل لا يلزمني حتى حلقها. وعزمت على أكل كل ما كنت أرغب في أكله كالجبن الطري والمعكرونة والحلوى الفاخرة، وعزمت على السفر وزيارة المتاحف التي ما تسنَّت لي رؤيتها قبل ذلك.

وذات يوم نظرت إلى مرآة الحلاقة وفكرت: من أين جاء هذا الرجل المسنُّ؟ ثم أدركت أن ذلك الشيخ هو أنا. وكان العمل هو كل ما أبتغيه.

ثمة اهتمامات لازمتني طيلة حياتي، ولكني ادخرتها للأعوام التي قد أتوقف فيها عن العمل. وأول ما تمنيت القيام به هو زيارة أعظم متاحف العالم، ومشاهدة أكثر ما يمكن من الأعمال الفنية. لقد كنت أتأثر بالفن دائماً. الفن كان يحركني. ولم أكن أهتم ذلك الاهتمام بالموسيقا، مثلاً. أودُّ لو شاهدت كل أعمال روبنز Rubens. كان ميالاً إلى رسم النساء ذاتها التي كنت أرسمها في رسومي الهزلية. وهناك أيضاً بوتيشللي

Botticelli، وكل أولئك البسطاء المرسومين بالحجوم الكبيرة، والملونين بالأبيض والوردي. وهناك أيضاً هيرونيموس بوش الذي أثَّر في نفسي تأثيراً شديداً. أودُّ لو زرت متحف مانش Munch الرائع في نيويورك. ومع أني زرت كثيراً من المتاحف في إيطاليا فإنني أنوي مشاهدة بعض اللوحات ثانية في الكنيسة الواقعة في ساحة الشعب، والتي لا تفصلها عن مسكني إلا بضع بنايات. سأفعل ذلك على الأرجح، وربما أصطحب زائراً إلى هناك، وأراها مرة أخرى.

يتسارع الآن مرور الزمن. أتذكر كم كان النهار بطيئاً في ريميني. كنت أمشي على طول الشاطئ، وكنت أنكبُّ على مسرح الدمى، وكنت أرسم صوراً. أما الآن فلا أدري أي تمضي الأيام، وأين مضت في تحركها معاً لا فرادى. إن نعمة الشباب الكبرى هو عدم الشعور بالزمن.

فكرت في صناعة فيلم عن ذلك. يتحرك الفيلم في الطفولة في بطء، وعندما يكبر الطفل تتسارع الحركة، والنهاية ضباب خفيف.

قرأت مرة قصة للكاتب فريدريك براون في مجلة بلي بوي Playboy يكتشف فيها رجلٌ سرَّ الخلود. والمشكلة الوحيدة التي يواجهها هي أن حركة العالم حوله تظل متسارعة، لذلك يرى الشمس والقمر ينطلقان أسرع فأسرع في الفضاء كل يوم. وأخيراً يُنقل إلى متحف، ويُعرض وهو جالس على منضدة وفي يده قلم، ومظهره يدلّ على أنه قد تجمّد بعد أن كتب نصف مخطوط. ويوضح دليل المتحف أنه ما يزال حياً، إلا أن الحركة البطيئة لا تدرك، وأنه الآن في منتصف المخطوط الذي يصف فيه ما وقع له، وقد لا ينتهي من ذلك قبل قرون.

مع اقتراب النهاية أفكر أحياناً في الحياة التي انقضت سريعاً. أين ولَّى الزمن؟ وكيف مرَّ بهذه السرعة؟

تستغرب حين تعلم أن ناساً لا تعرفهم ولا يعرفونك يتحدثون عنك. فأن يتحدث عنك الندل وسائقو سيارات الأجرة والذين التقيت بهم مرة شيءٌ،وأن يتحدث عنك الناس الذين لا تعرفهم على الإطلاق شيء آخر...

وما يريك حقاً هو أن يجري الحديث عن مشكلاتنا الجسدية الداخلية على شاشة التلفاز. هذا فظيع!

كنت أتمنى أن أكون ذلك الرجل الوسيم القوي الذي تحبه النساء. ويغار منه الرجال، مثل أولئك الرياضيين الشباب ذوي العضلات الذين يتدربون على المصارعة الإغريقية الرومانية على شاطئ ريميني. أود أن أحتفظ على الأقل بالقليل من قوة الشباب، ولا أبدو مسنّاً حتى لو كنت كذلك. وذات مرة منيّت نفسي بالعثور على ينبوع الشباب.

أخبرني أحد أصدقائي عن مكان في رومانيا نسيت اسمه يمكنك أن تتلقى فيه معالجات سرية خاصة. وأظن أنهم يعصبون عينيك ويطعمونك غدد خروف. وإذا دخلت وأنت في سن السبعين، ستصبح في الواحدة والسبعين قبل الخروج، ولكن حين تخرج لا تبدو في الواحدة والسبعين، بل في التاسعة والستين. لذلك حين تجاوزت السبعين سألت صديقي الذي كان يكبرني في السن قليلاً، وكان قد ذهب إلى هناك، عن مكان العيادة، فقال: إنه لا يستطيع أن يتذكر.

كنت أتظاهر بالمرض وأنا صغير للحصول على عناية زائدة. وتمارضت وأنا شاب للنجاة من جيش موسوليني. وفي منتصف العمر كنت أستعمل الوعكة تحاشياً للتكريمات والمهرجانات التي لم أجد شيئاً آخر

أعتذر به عنها. وأخيراً أصبح العجز في الشيخوخة واقعاً، وسأفعل الآن أي شيء حتى لا يعلم الناس بالحقيقة، لأن ضعفي يشعرني بالخجل والارتباك.

إن إحدى علامات الكبر هو سؤال الصحفيين: لو قُدِّر لك أن تعيش حياتك مرة أخرى، ماذا كنت ستغير فيها؟ وأقدِّم جواباً ما لأنني لا أحب أن أكون فظاً، ولا أخبرهم عن الصورة التي تخيلتها لأنهم سيرون فيها عبثاً وتفاهة، وما من أحد يحبُّ أن يكون موضوعاً للسخرية.

أتخيل نفسي طويلاً ونحيفاً وقادراً على رفع الأثقال. ها هو ذا الشيء الآخر الذي كنت سأقوم به. كنت سأرفع أثقالاً.

لم أشعر في أي يوم أن جسدي على ما يرام. في البداية شعرت أنني نحيف جداً، وكنت أخشى أن يراني أحد في ثياب السباحة، لذلك لم أتعلم السباحة مع أني عشت قرب البحر وأحببت البحر. وفيما بعد شعرت أني سمين جداً، وطريّ جداً، وكنت أنوي تخصيص بعض الوقت من أجل تقوية جسمي، إلا أنني كنت مشغولاً أو متكاسلاً على الدوام.

من الصعب أن تكون عاشقاً جيداً إذا كنت تخجل من جسدك. لقد كنت شاباً نحيلاً لم يقدر على زيادة وزنه: ولا أزال أشعر في أعماقي بذلك. أرتقي أحياناً مجموعة من الدرجات ركضاً، فأفاجأ بأنني لا أستطيع القيام بذلك كما كنت أفعل قبلاً. وأصاب بصدمة حين أجد نفسي ألهث من مجرد التفكير في بذل الجهد.

أنا أعيش في الحاضر. أما المستقبل فإن الانشغال الجاد به أمر لم يتيسر لي. فهو بالنسبة لي نوع من الواقع المتخيل في القصص العلمية. لم أتخيل نفسي كبيراً قط حتى بعد أن كبرت. يخيل لي أنني لا أزال شاباً. ولكني لا أرى نفسي في المرآة هكذا. لذلك لا أنظر إلى نفسي فعلاً عندما أحلق ذقني، وهذا يؤدي إلى جروح كثيرة. ومن سوء الحظ أن اللحية لا تناسبني. إن التناقض بين الواقع والصورة التي في خيالي هو سبب استمراري في رسم نفسي شاباً ونحيلاً كما أشعر في داخلي حتى الآن.

لقد فتنتني فكرة الرجل الطائر منذ أيام الشباب. وحتى وأنا صبي فكرت في القدرة على الطيران. وكنت أحلم دائماً بذلك. وحينما كنت أطير في الأحلام كنت أشعر بالخفة. لقد أحببت تلك الأحلام، فقد كانت أحلاماً بهيجة.

كنت أحياناً أطير بجناحين ضخمين يمكن أن يراهما أي واحد، بل كانا من الضخامة بحيث يصعب التحكم فيهما. وكنت لا أحتاج إلى جناحين في أحيان أخرى، بل كنت أطير تسيِّرني قوة في داخلي. كان لي قصد حيناً، وحيناً كنت أستكشف فقط.

وهذا غريب لأنني لا أكره شيئاً أكثر من كرهي للسفر بالطائرة. وأنا لم أرغب في الطيران مطلقاً إلا من غير طائرة.

كان زملائي والعاملون معي يسألونني: لماذا أردتُ أن أصنع فيلما عن الرجل الطائر؟ كانوا يعرفون أنني أكره السفر بالطائرة. وكنت أجيب: ((إنه استعارة))، وكان هذا يسكتهم.

بدأت أشعر بالعجز عن الطيران في الأحلام في منتصف العمر، أو فيما يمكن أن ندعوه الشيخوخة المبكرة. وبما أنني كنت قادراً على الطيران، فإن المعنى الذي يتضمنه هذا التحول واضح. كنت في الماضي أعرف كيف أطير، وأتحكم في قوتي تماماً، أما الآن فقد جُرِّدت من ذلك.

إن فقدان موهبة كهذه مصيبة كبيرة. وأنا الذي كان لدي الموهبة عرفت أكثر من غيري دهشة التجربة.

استنتجت أن سبب عجزي عن الطيران هو سمنتي الزائدة. وكان الجواب بسيطاً، وهو الحمْية. والأجوبة البسيطة كثيراً ما لا تكون بسيطة كما تبدو لنا. إن اتباع حمية أمر بسيط دائماً. ولقد التزمت بها مئات المرات. كنت دائماً أبدأ الحمية في ذهني، وهناك كانت تنتهي. وهناك أيضاً كنت أقوم بالرياضة البدنية التي من شأنها أن تعطيني جسماً أتباهى به. كانت حميتي تدوم حتى الوجبة التالية، ثم كنت آكل أكثر من أي وقت مضى. إن التفكير بالحمية كان يجيعني جداً. إنه الخوف من الحرمان، وهو نوع من سيكولوجيا المجاعة. وهكذا زادني التزام الحمية سمنةً.

أنا أعرف أن عليَّ أن أواجه احتمال ألا يطير ج. ماستورنا أبداً، وهو الذي صاحبني فترة طويلة من حياتي. والآن أدرك أنني قد طرت حقاً. لقد طرت عندما كنت أخرج أفلاماً.

إن الموهبة نعمة عندما تُقدَّر ويُستمتع بها. وأعتقد أن أعظم موهبة أملكها في الحياة هي مخيلتي البصرية. إنها منبع أحلامي، وهي التي مكنتني من الرسم، وهي التي تصوغ أفلامي.

إن الأفلام ثابتة في الزمن، أما أنا فلا. وحين يتفق لي أن أرى واحداً من أفلامي التي صنعتها منذ ثلاثين عاماً يزداد شعوري بذلك.

يقول أحدهم: تخيّلْ! لقد صنعتَ ذلك الفيلم منذ ثلاثين عاماً خلت! وهم يطوِّلون المدة دائماً. لا، أنا لا أستطيع أن ((أتخيل)) ذلك، فهو يبدو لي وكأنني صنعته البارحة.

لو سألني أحدهم قبل هذه السن: ماذا تعني الشيخوخة؟ لقلت: إن الشيخوخة تعني إلغاء حفلة قصف ولهو في أواخر النهار. يمكن أن استمر مادمت أعتقد أنني سأصنع فيلماً. وعند نقطة ما لن يتحقق ذلك، فأكون قد تقاعدت، ولكني لن أعلم بالأمر. من المهم ألا تعرف اللحظة التي يحدث فيها هذا.

أنا لا أفكر في الشعور بالشباب أو الشيخوخة، بل أفكر في الصحة. هذا هو المهم. وأود أن أعيش طالما أنا أتمتع بالصحة.

عندما تعيش خمسين سنة مع شخص آخر، فإن جميع ذكرياتك تكون مؤْدعة في ذلك الشخص مثل حساب في مصرف للذكريات المشتركة. ولا أعني بذلك أنك ترجع إليها دائماً. أنت في الواقع تكاد لا تسأل الناس الذين يعيشون في الماضي: هل تذكرون تلك الليلة التي...؟ أنت لا تحتاج إلى ذلك. وهذا هو الوضع الأفضل. فأنت تعرف أن الشخص الآخر يذكر. وهكذا يكون الماضي جزءاً من الحاضر مادام الآخر حياً. وهذا خير من دفتر القصاصات،لأن كلاً منكما دفتر قصاصات حي. قد يكون الماضي أكثر أهمية بالنسبة إلى الذين ليس عندهم أولاد، ولا يرون أنفسهم في المستقبل مورّثاتٍ حيةً في أشخاص الأولاد والأحفاد. لذلك أفكر أنا

وجيوليتا في مستقبل الأفلام التي صنعناها. كيف سيتذكرها الناس؟ وكيف سيرونها؟ وهذه الفكرة هي الأهم بالنسبة إلينا.

وحين أقول ((أفلامنا))، فأنا لا أعني فقط تلك الأفلام التي أدَّت فيها جيوليتا دور البطولة. لقد كانت معي خلال العمل في جميع الأفلام، حتى حين كانت تبقى في البيت. كانت تشملني بالاهتمام والرعاية. كنت أتصل بها دائماً وهي في البيت تعدُّ لي العشاء في أيما ساعة... كانت فعلاً مساعدي الأول. وفي أكثر الأحوال كنت أريها ما كتبت قبل أن يراه أي إنسان آخر.

لم أُطلع أحداً على شيء، حتى جيوليتا، قبل أن أُعدَّه إعداداً تاماً. كان من المهم أن تكون بنيته واضحة في ذهني قبل أن أفضي به إلى أحد، وإلا قال لك الآخرون: ((يمكنك أن تفعل هذا))، أو ((يمكنك أن تفعل ذلك)). وفي هذه الحالة لن أكون حازماً، لأن الشخصيات لن تكون قد اكتسبت وجودها في ذهني. وما إن تكتسب وجودها الخاص حتى تكتسب حياتها الخاصة. وحين أعرف كل شخصية معرفة عميقة، أعرف ما تفكر فيه، وما يمكن أن تفعله. ولذلك لا يمكن أن أخون أياً منها.

إن حياتي العملية لم تكن قط عملاً فعلياً، بل إجازة طويلة. إن عملي وهوايتي شيء واحد. فعملي هو صناعة الأفلام، وهوايتي هي صناعة الأفلام، وصناعة الأفلام هي حياتي. كان بين يديّ وعقلي ارتباط ما من أجل الإلهام والإبداع. ربما خطرت لي فكرة من غير أن يكون معي قلم، ولكن مخيلتي لم تتحرض فعلاً إلا والقلم في يدي. كان وجود الأقلام الجيدة حولي مهماً جداً... وبالطبع كنت في غنى عن الأقلام في أحلامي، ولكن عند الاستيقاظ كان لابد من تدوين ما تخيلته في المنام، وحفظ هذا التدوين البصري للقصة في كتب أحلامي.

إن الإلهام يعني في نظري إقامة صلة مباشرة بين ما يدركه عقلنا وما لايدركه تماماً. والإبداع الفني له متطلباته التي تبدو للمؤلف لا غنى عنها. إن جميع التفاصيل الحقيقة تأتي من الإلهام. والتوافق والمشاعر الطيبة مفيدة للعفوية اللازمة.

حالما أبدأ بالعمل على فكرة تتدفق أفكار أخرى، وكثيراً ما تكون غير مرتبطة بالأولى، وتتنافس كلها قائلة: ((أنا، أنا أريد أن أولد)). وكل واحدة تحاول أن تستقوي على غيرها.

حين أنصح جيوليتا بالإقلاع عن التدخين يظن الناس أنني أفعل ذلك لأنني أشتاق إلى التدخين الذي أقلعت عنه منذ زمن بعيد. ليس هذا هو السبب. فأنا أقلعت عن التدخين عندما بدأ صدري يؤلمني. بعد ذلك أحببت ألا تدخن جيوليتا، أن تقلع خاصة عن عادة التدخين طيلة الوقت. وليس مصادفة أن تدخن كثيراً في الأدوار التي أدّتها على الشاشة. كنت أعتقد أنه مضرٌ بها، كما عرفت أنه مضرٌ بي. لقد أصبحت رائحة الدخان تضايقني، ولم أفهم سبباً لاستمتاعي به في الماضي.

أظن أن جيوليتا اعتقدت أنها سوف تسمن إذا توقفت عن التدخين. وهي كانت تراني برهاناً حياً على ذلك، مع أني تركت التدخين بعد أن سمنت. وأصبح ذلك مصدراً للخلاف بيننا بحيث إننا لم نخصص لها غرفة للتدخين في شقتنا فقط، بل كانت تأخذ غرفة مستقلة في جناح الفندق الذي كنا ننزل فيه أثناء سفرنا.

لا أعرف كيف أكون صاحب ((سياسة صائبة)). لقد سمعت هذه العبارة وأنا في أمريكا. لا أعرف ما هي ((السياسة الصائبة)) في الوقت الحاضر، إضافة إلى أنني لا أرغب في معرفتها. إنني أعبر عن آرائي مع أني أعلم أن الخطأ لا بد منه أحياناً، وخاصة أن معلوماتي العامة محددة. من المؤكد أنني لا أصدق ما أقرأ لأنه مطبوع ليس غير. وأظن أن التلفاز أيضاً يلفِّق من الأخبار أكثر مما ينقل بسبب آراء القائمين عليه، وبسبب ما يخلقه التكرار الكثير من انطباع زائف عن الواقع. ولم أهتم مطلقاً بالانتماء إلى النوادي أو الأحزاب أو ترديد أقوالها.

لقد توهمت طويلاً أن الموت شيء يصيب الآخرين. ولما دنوت مما يُدعى متوسط عمر الإنسان أدركت أن مستقبلي محدود. رميت معظم أوراقي ولم أترك شيئاً يزعج جيوليتا أو يزعجني. لا أولاد لي تشغلني إعالتهم، فأفلامي هي التي ستمثلني في المستقبل، أو أرجو أن تفعل ذلك.

كثيراً ما أسمع الناس يقولون: إن أفضل ميتة هي أي تعيش عمراً مديداً ثم تغمض عينيك ذات ليلة وتموت وأنت نائم موتاً مفاجئاً. ذلك هو الموت الذي لا أرغب فيه.

عند نهاية حياتي، وفي فترة الغيبوبة القريبة من الموت، أتمنى أن أرى رؤيا تكشف لي أسرار الكون، وبعد ذلك أستيقظ، وأتمكن من صناعة فيلم عن تلك الرؤيا.

أخاف أن يقعدني المرض والعجز الجسدي عن العمل. أنا لا أترقب الموت، فأنا ما خشيته مطلقاً كما لم أخشَ الكهولة وتداعي الجسد. أنا لا أتمنى أن أعيش مئة سنة.

كنت طفلاً معتلَّ الصحة يشعر بالدوخة، ويعاني وهناً قال عنه الطبيب إنه عيب في القلب. قال ذلك، وربما كان يعني أن متوسط عمري المتوقع سيكون قصيراً. وهاأنذا قد عشت عمراً طويلاً وكافياً لإثبات خطئه. وبما أنني اعتُبرت طفلاً مريضاً، فقد أحطت بالكثير من العناية الخاصة، وهذا لم يقلقني على الإطلاق، بل جعلني أشعر بالتميز. إن الموت يكتنفه غموض رومانسي.

إن شعوري الآن مختلف. فلو أصابني مرض وأعجزني عن العمل لكان ذلك موتاً في الحياة بالنسبة لي. تقلقني فكرة العجز، وعدم ممارسة الجنس ثماني مرات في الليلة الواحدة. حسناً! ربما سبع.

عندما كنت صغيراً، كان كل واحد من أترابي يقول: ((عندما أكبر سأكون...))، أما أنا فلم أقل ذلك. لم أستطع أن أتصور نفسي في المستقبل. كنت عديم الاهتمام بذلك. لم أقدر في الحقيقة على تصور نفسي واحداً من أولئك الكبار الذين كانوا يحيطون بي. ولعلني هرمت من غير أن أكبر لذلك السبب.

تعقيب

التقيت فديريكو فيلليني في ربيع عام ١٩٨٠ في فندق في فريجيني على بعد ساعة من روما، وقرب المنزل الذي كان يقضي فيه آنذاك عطلة نهاية الأسبوع. رتّب اللقاء صديقنا المشترك المخرج الإيطالي ماريو دو دوفيتشي. وحتى تلك اللحظة لم أكن قد تكلمت مع فيلليني ولا حتى على الهاتف. وبما أنني لم أقدر على تحديد زمن الرحلة من روما إلى فريجيني، ولم أرغب في التأخر، فقد وصلت قبل الموعد بأربعين دقيقة.

كنت جالسة وحدي أتأمل كوب القهوة البيضاء الثاني وقد خامرني بعض اليأس، لأن فيلليني تأخر، فألقاني تأخره في الشك. ومن حسن الحظ أنني لم أكن ألبس ساعة، لذلك لم أعرف كم تأخر على وجه الدقة. وكان معروفاً عن فيلليني أنه يَعِد ويخلف وعده، ولكنني استبعدت أن يفعل ذلك معي. لقد قمت بالرحلة إلى روما وكلي ثقة بالتحدث إليه والكتابة عنه على وجه التخصيص.

في ذلك الأحد المشمس كان بار Conchiglia خالياً إلا من النادل الذي كان يظهر بين الفينة والفينة ملتفتاً نحوي ليرى إن كنت أرغب في كوب قهوة ثالث. لقد خرج الجميع للتمتع بالربيع. والكتاب الذي احتملته للرحلة لم يعد بعد الوصول يسترعي اهتمامي، لذلك رحت أنظر من خلال النافذة إلى الشاطئ. لم أشاهد بقعة من الشاطئ لا تغطيها الأجساد. وبدا لي أن عدد عشاق الشمس لم يرْبُ عليه إلا عدد السيارات، على أنه من المستبعد أن يكون كل واحد قد ساق سيارتين. كان واضحاً أن مدينة فيلليني هذه يؤمّها ناس كثيرون في نهاية الأسبوع. سمعت خلفي وقع أقدام تتقدم نحو طاولتي. حين التفت تعرفت فيلليني الذي جلس إلى جانبي. كان رجلاً ضخماً طوله ستة أقدام، ولكن ضخامة هيئته كانت تتعدى ضخامة جسمه. وما كان يخلق هذا الانطباع ليس طوله فحسب، بل كتفاه العريضتان وصدره الواسع أيضاً. وبدا لي أنه يوشك أن يكبر بحيث تضيق ملابسه عليه.

كان صوته أرخم مما توقعت من رجل ضخم مثله، وكان يَسْتدنيك لتسمع كل كلمة. وإن كان دنوّك غير كافٍ جذبك من ذراعك، أو لمس يدك، أو طوّقك بذراعه. كان يكثر من الاحتكاك الجسدي. كان لصوته صفة المداعبة، وكان يضفي على ما يقوله نوعاً من الألفة.

اعتذر عن تأخره، ثم أوضح أنه لم يتأخر. فلقد وصل هو أيضاً في وقت مبكر قبيل وصولي تماماً، واتخذ مقعداً في الغرفة المجاورة. ولم أفكر أنا في مراقبة المكان لأنني اعتقدت أنني مبكرة جداً.

افتعل الإثارة وقال: لقد ضاع من عمري وعمرك خمس وأربعون دقيقة لن تعوَّض، ولكن علينا أن نحاول! فقلت مصطنعة لهجة مسرحية: أرجو ألا نتدارك ذلك أبداً، بل أن نحاول دائماً(١).

وخلال السنوات الأربع عشرة التالية لم أستطع أنا أن أستدرك ما فات، لأن الزيارات سرعان ما كانت تنتهي. كانت لهجة الحديث خفيفة ومازحة على الأغلب حتى عند مناقشة الموضوعات الجادة، بل عند مناقشة

---

(١) مات فديريكو فيلليني في روما في ٣١ تشرين الأول من عام ١٩٩٣

هذه الموضوعات خصوصاً.

كانت أحاديثه في أكثر الأحوال مفعمة بالحيوية تراوح بين النظرات المعبرة، وذخيرة الإشارات الإيطالية الغنية التي تقول كل شيء وأكثر قليلاً. وفي بهجة عارمة كان يروي النادرة، ويمثل أدوار شخصياتها جميعاً.

لقد اتسم انخراط فيلليني في لعبة الحياة اليومية باللهو. قال لي في لقائنا الأول: إن المقابلات المتصفة باللهو هي الأفضل، فهي ليست أكثر تسلية فقط، بل أكثر كشفاً أيضاً. وحين سألته عن طريقة تنفيذ هذا النوع من المقابلات، قال: لا توجد قواعد، علينا أن نبتكر طريقتنا الخاصة. وقابل ذلك بالجو الذي كان يؤثره في مواقع التصوير فقال: الغاية التي أسعى إليها هي المرونة، وبالتالي تجنب القولبة. ينبغي أن يكون الأداء مندفعاً وكاشفاً مثل ألعاب الأطفال.

والطفولة التي أشار إليها هي بالطبع طفولة تتمتع بالمال والقوة والحرية. واعترف أنه قد اتُهم بالتصرف كطفل عنيد تعوَّد أن ينال ما يريد، وأكّد أن هذا الاتهام صحيح. وأوحى إليَّ أن ولعه وهو طفل بتحريك الدمى قد أثّر في نفسه، وبلغ هذا التأثير حداً صار معه يرى ممثليه دمى. وقال: كان لا يصح، باعتباره مخرجاً، أن يقول: ((أظن وربما ولعل))، بل ((أريد)) فقط. كان ينبغي أن يكون واثقاً مما يعمل، ومصمماً عليه، لذلك كان يبدو لبعضهم مستكبراً.

بعدما احتسيت كل ما استطعت من القهوة البيضاء وأنا أنتظر وصوله، طلبت في لقائنا الأول نوعاً من عصير البرتقال الأحمر الداكن مثل عصير البندورة. قال لي فيلليني: لو لم يتوافر البرتقال الأحمر في تلك اللحظة لرسم لي برتقالاً أحمر. ومن خلال النافذة رأيت السماء تغيِّم فجأة. فسألني فيلليني إن كنت أعلم أن في وسعه إظهار الشمس. ومن غير أن ينتظر جوابي، حرَّك يده، فانقشعت الغيوم، وسطعت الشمس. وكانت تلك بداية مبشرة بالنجاح.

أُتِي بالعصير الأحمر الداكن. فعقَّبت على ذلك قائلة: إنه قد أحسن تلوين البرتقال، وإنه ((فنان)) فعلاً. فدعاني إلى زيارة مكتبه لمشاهدة رسومه.

في نهاية لقائنا الأول، ركب فيلليني دراجته النارية ومضى. كان لا يعنيه المكان الذي توجَّه إليه، بل المكان الذي كان فيه. وكان ذلك يعاكس تماماً طريقته في صناعة الأفلام، والتي أخبرني عنها منذ قليل. إلتفت إلى الوراء. ولوَّح لي بيد ثم بالأخرى، ثم باليدين معاً. بدت الدراجة تحت فيلليني الضخم الذي ارتدى بدلة الأحد الحريرية الزرقاء، وقميصاً أبيض، وربطة عنق زرقاء أيضاً، بدت صغيرة الحجم على نحو مضحك، وغير مرئية إلا جزئياً، وهو يمتطيها مبتعداً.

في اليوم التالي قصدت روما، وذهبت إلى مكتبه الواقع في Corso d'Italia. كانت واجهة المبنى الجذابة العائدة إلى العشرينات تحتفظ في داخلها بالأفضل على طريقة المباني الإيطالية الخاصة في التكتم على الأسرار. كان وراء الجدار حديقة لم يقصد منها لفت الأنظار من الخارج بل من الداخل. ارتقيت بضع درجات إلى إستوديو الطابق الأرضي، وهو شقة جُعلت مكتباً له.

في الداخل كانت الغرفة العالية السقف تعكس من يشغلها. بدت مثل فيلليني تماماً. كانت كبيرةً ومشمسة،

مرتبةً ولكن متغضنة، ذكورية ومريحة الرثاثة. كانت الغرفة خالية من أي مقتنيات للعرض. وقد أوضح لي فيلليني أن ذلك لم ينجزه إلا بالعزم الوطيد على الاحتفاظ بأقل الأشياء وتحاشي تراكمها. واكتشف أن اهتماماته لم تتوسع مع الزمن، بل تقلصت حتى أصبحت تمثل في حالتها المتقلصة رؤيا نفقيِّة. كان النفق هو عمله، والضوء في آخر النفق هو الفيلم المنجز. وبلوغ ذلك الضوء كان الإشارة إلى الدخول في نفق آخر.

قال لي: إن عملي هو حياتي، بل هو سعادتي، والإجازة عقاب. ثم تابع قائلاً: إن الإبداع الفني هو نشاط الإنسانية الحالم. وأهم سمات هذا الإبداع هو إقامة علاقة مع باطنك، واستخراج الموضوعات من هناك. إن خيال الإنسان أقدس من واقعه. وبرهان ذلك هو أنك إن ضحكت على واقع أحدهم سامحك، إلا أنه لن يسامحك أبداً إذا ضحكت على مايتخيل.

قادني إلى أريكة جلدية لانت من الاستخدام مثل قفاز إيطالي. وعلى الطريقة المميزة للرجل الذي لم يفعل إلا أشياء كبيرة، ذرع فيلليني الغرفة إلى أحد الرفوف المثقلة بالمجلدات، وتناول واحداً من دفاتر القصاصات الكبيرة الحجم. كان مظهر الدفتر يدلُّ على حسن استعماله مثل باقي مقتنياته. كان من الصعب أن يتصور المرء شيئاً جديداً في الغرفة. ولو أتى فيلليني بشيء جديد، لظهر قديماً هناك. جلس على الأريكة حذائي وقد وضع الدفتر الثقيل على حضنه من غير أن يلقي بالاً إلى تنورتي البيضاء المقصَّفة.

قال: لقد علا الغبار دفاتر رسوم أحلامي. أنا لا أعيد النظر كثيراً.

كانت الرسوم التي أراني إياها لا تمثل فقط أحلام نومه، بل نشاطه الذهني في الليل. قال لي: هذه ليست أحلاماً بل رؤى. إن اللاوعي يخلق الحلم، أما الرؤيا فهي مثله لا واعية.

فتح الدفتر على الصفحة الأولى وقال: ها هو ذا رسم أستلقي فيه عارياً على سكة القطار. ولعلني رسمته لأنني في العلاقات الجنسية وفي الحياة أشعر أنني مكشوف،ومدرك للأخطار. ثم تنهد وقال: أجل، إن الحياة مع الناس خطرة جداً.

على الصفحة الثانية صورة شاب نحيل تغمره امرأة فيللينية نموذجية أُجزلت لها الهبات. قال موضحاً: إن فيلليني في رسومي هو هذا الرجل الصغير العاري المسكين. إنه نحيل جداً، بل معروق. أنا لست سميناً في أحلامي أبداً. يكاد يخنقه حب تلك المخلوقة الجنسية الهائلة. ويظن أنه سوف يأتيها، ولكن ذلك يتعذر عليه، سوف تبتلعه. يا للمسكين! إنه ضائع، إنه ضحية شهوته الجنسية، ولكنه سيموت سعيداً.

رسمت نفسي وأنا في العشرين، وذلك لأنني لم أتغير من الداخل. هكذا أشعر حتى الآن، هكذا أرى نفسي.

سألته عن صورة هاتف عليه صورتان لوجه امرأة واحدة، إحداهما تعبر عن النشوة والأخرى عن الغضب.

قال لي: إنها المرأة التي تكالمني على الطرف الآخر. فهي تعاني غيرةً مريرة لاعتقادها أن في حياتي نساء أخريات. إنها محقّة، ولكنها لا تعرف، بل تشكُّ فقط. إن النساء يتنازعن عليَّ، ولكن في الأحلام.

أراني صورةً مستلهمة من حلم رآه قبل عرض أحد أفلامه. قال: أنا رجل صغير في قارب صغير، والبحر

عالي الموج، والقروش تحيط بي. يمكنك أن تري مدى خوفي، والقارب الصغير تتقاذفه الأمواج، وليس معي أي مجداف.

أنقذت نفسي في الحلم. نظرت إلى أسفل وأنا جالس في القارب، فلاحظت أن لي قضيباً كبيراً كالشجرة. فاستخدمته للتجديف على الجانبين بالتناوب، حتى وصلت إلى شاطئ الأمان.

قلب الصفحة فبانت صورة أخرى. قال:

هذه صورة حلم عن طفولتي. أترين ذلك الولد الصغير الواقف في منتصف الشارع عارياً تماماً؟ ذلك الولد هو أنا. خرجت إلى الشارع والسيارات تئزُّ حولي. الشارع مزدحم بالسير، وما من إشارات مرور، وأنا أوجِّه حركة المرور بقضيبي.

أنا لا أعاني عجزاً جنسياً في أحلامي، كما ترين. أستطيع أن أفعل ما أشاء. هذا هو ذا سبب تفوق الأحلام على الواقع. يمكنني أن أمارس الجنس عشرين مرة في الليلة الواحدة.

إن الرجل هشّ من الناحية الجنسية إلى حد بعيد، أي أن أقل شيء يمكن أن يزعجه ويعطّل قواه. المرأة أقوى من الرجل. النساء يتغلبن عليه في أكثر الأحوال. النساء اللواتي يستخدمنه حتى حين يظن أنه الغالب. الرجل ساذج جداً.

وتابع تقليب الصفحات:

هذه الصورة تظهرني وأنا أحلّق في الفضاء في سلة. والسلة ليست حيث أتوقع. أنظري إلى الغيوم. وفي هذه الصورة أظهر مع البابا وأنا في الخمسين. ولقد التقيت البابا حقاً، ودعاني فيفي. وهنا أنا مع الخالق، ذلك الخالق العظيم الذي يرسل السحب ويشتتها. إنه امرأة متجردة وشهوانية في رسمي.

وقال قالباً صفحة أخرى: إنظري إلى هذه الصورة! هل تعرفين ماذا تقول لي المرأة العارية وهي تحمل مفتاحاً كبيراً فوق المرحاض؟ إنها تقول لي: ها هوذا مفتاحك. سنضعه في المرحاض، وندفق المياه. إنها تفكر في حياة جديدة معي، وتريد أن تفصلني عن الماضي. لا تريدني حتى أن أتذكر امرأة أخرى.

قلب الصفحة الثانية، فبانت امرأة عارية أخرى.

قال: هذه فتاة راقصة تجردت من ملابسها كلها. تريد أن تعرفني على نحو أفضل. وهي ستفعل أي شيء بغية إغرائي لأن رغبتها فيَّ ملحَّة.

كدت لا أرى ما على الصفحة التالية لأنه أسرع في قلبها قائلاً: لا تنظري، يا بامبينا! هذه صورة فاحشة. كانت الصورة التالية أقل فحشاً. فلقد أظهرت امرأة أخرى عارية هائلة الأنوثة مع فيلليني.

قال: هذه امرأة جميلة وضخمة، أليست كذلك؟ لقد ضيَّعتُ شيئاً، كما ترين، وأنا أبحث عنه في رحمها. توقف ثم قال: أراك تضطربين من الحياء. أترغبين في إنهاء هذه المقابلة؟.

كانت زيارات فيلليني تتصف بشيء من الاحتفالية أو الطقوسية، أما زياراته لمطعمه المفضل سيزارينا فكانت تتصف بالقداسة. ففي زيارتنا الأولى للمطعم نبَّهني فيلليني إلى ضرورة التصرف اللبق في حضرة صاحبته التي يحمل المطعم اسمها. ونُصحت أن أدقِّق كثيراً فيما قد أقوله لها، وأن أبدي لها التوقير من غير

إسفاف. وأوضح فيلليني لي أن بعض الناس قد يراها فظة لأنها تتصرف في مطعمها وكأنه بيتها، لذلك ترى أن من واجبها أن تمرَّ على كل من يأكل هنا. ثم حذرني من كرهها للنساء، ولكن ذلك كان لا حيلة لي به.

وفي جدية ساخرة أضاف: إنها لا توجد إلا في المطعم، وهناك من يحيا مثلها من الناس. ثمة تلازم بينهم وبين أماكنهم. فهي لم تُشاهَد إلا وهي تصل إلى المطعم أو تغادره، لم تشاهد إلا فيه. إنها واحدة من الذين يعجبونني أشد الإعجاب في هذا العالم، لأنها تمثِّل ما أحترم، أعني النبوغ في مجال محدد، والتوفر عليه بالكلية.

ومع أنه كان أثيراً عند السيدة الجليلة، و((ابنها بالتبني تقريباً))، فقد قال: إنه لم يطمئن إلى وضعه، بل كان يعتقد أنها قد تغيِّرها نزوةٌ في أي لحظة، مثل الإمبراطور كاليجولا Caligula. كان يرى العيش في روما وحرمانه من سيزارينا عقاباً يشقُّ عليه التفكير فيه.

كان فيلليني يفضل أن يطلب صحوناً متعددة، ويتذوق شيئاً من كل واحد. لذلك شجعني على الإكثار من طلب أطعمة مختلفة عما طلب هو حتى يتمكن من أخذ عيّنة من كل منها، ويأكل من صحني كما يأكل من صحنه، ناقلاً فكرة المطعم الصيني إلى المطعم الإيطالي. قال: إنه يترتب علينا أن نطلب طعاماً كثيراً لأننا نشغل طاولة واحدة حتى لو كانت طاولة لاثنين. كان يحبُّ أن يتذوق شيئاً من هذا وشيئاً من ذاك. وقد أشار إلى ترف المأكل ليس في المنزل، بل في المطعم.

كان يقول بعد أكل معظم الطعام: خلِّي مكاناً للحلوى. يوجد كعكة رائعة.

إن كثيراً من أحاديثي معه جرت ونحن نأكل. كان فيلليني يعلم أن كلمة Companion (صاحب، رفيق) مشتقة من عبارة لاتينية تعني: مع الخبز.

قال لي: الطعام هو الحب. إن مقدار الحب الذي يوضع في إعداد الطعام له أهمية كبيرة. والأمر يتجاوز التباهي، ذلك أن الحب يجب أن يوضع في قائمة المكوّنات.

إن كثيراً مما هو جيد في الحياة يقع في أثناء الأكل المشترك. أنا لا أجد راحة في عالم قائم على أشياء سريعة وملائمة. إن عشاء في التلفاز يمثّل بالنسبة لي عالماً لا مبالياً، عالماً معزولاً.

أخبرني فيلليني أنه كان يودُّ لو التقى غروتشو ماركس، ومي ويست، ولوريل وهاردي. وأنا قد عرفت غروتشو في أعوامه الأخيرة وكتبت عنه كتاباً. وعرفت مي ويست وكتبت عنها أيضاً. كان يحب أن أتحدث معه عن غروتشو وعن مي. فهو لم يسمع صوتيهما، لأن الأفلام الأجنبية في إيطاليا كانت تنقل إلى الإيطالية بأصوات أخرى.

كنت جلبت معي قميصاً عليه صورة غروتشو ماركس، تذكار كتابي الأول ((مرحباً، أنا ماشٍ))، والذي كتبته عنه. كانت كلمة ((مرحباً)) على مقدمة القميص، و((أنا ماشٍ)) على قفاه. أخبرت فيلليني أن القميص من القياس الكبير، ولكن لا يترتب عليه أن يرتديه. فأجاب قائلاً: بل سأرتديه. لعلك تتوقعين ذلك مني. وقال وهو يضعه على صدره، ويتخذ وقفة: سأرتديه من غير أن ألبس أي شيء تحته. أيعجبك ذلك؟

سألته إن كان ممكناً أخذ صورة، فقال: طبعاً. ولكن الصورة لم تنجح.

لن أنسى أمسية قضيتها مع فيلليني في روما. كانت أمسية قد التزمَ بها، ولكنه لم يُقبل عليها مسروراً. كان حريصاً على أن يكون مهذباً، وألا يردّ طلب أحد.

كنا ذاهبين بالسيارة إلى منزل صحفي زوجته تُعدُّ رسالة تخرج عن فديريكو فيلليني، بل عن عمله في الصحافة أيام الشباب تحديداً.

إن المادة التي نشرها فيلليني في مارك أوريليو قد تأثر بها طيلة حياته، وظل يستقي منها الأفكار والصور الموجزة.لقد أرغمه عمله مع هذه المجلة الهزلية الشهيرة في إيطاليا على التفكير، وتدوين أفكاره على الورق، وابتداع أسلوبه الخاص من موهبته الفطرية. والأهم من ذلك هو أن مفاهيمه الأساسية وفلسفته قد تمت صياغتها في تلك الفترة صياغة مترابطة ومتسقة.

كانت مجلة مارك أوريليو جامعةَ فيلليني. ومن خلالها طوّر حرفةً وفناً، وأنشأ علاقات مع خيرة المبدعين في البلاد، فألهموه وعلّموه، وشكّلوا فيما بعد شبكة من العلاقات. إن الاعتراف بمواهبه الخاصة التي اعتبرها بعضهم نبوغاً قد وفّر له وسطاً يحتضنه ويمنحه الثقة. كان يعتقد أنه لو لم تنشر أعماله لما ثابر تلك المثابرة اللازمة للمضيّ قدماً. وكان يفكر على الدوام في كرم المرشدين الأكبر والأخبر منه، وفي مدى براءة ذلك الكرم من الغيرة. لقد أُرغم على الكتابة اليومية لكي يعيش. كان يعرف أن كتابته ستنشر، وسيُدفع له، وهذا كان يعطيه حافزاً وطاقة على العمل الشاق. ومع أنه أشار إلى ما كان ينتابه من ((كسل))، فإن إنتاجه خلال حياته مثير للإعجاب. إن مساهمته في مجلة مارك أوريليو قد تبلغ، حسب تقديره، ألف مساهمة تشتمل على الرسوم المرفقة بالتعليقات إضافة إلى القصص الطويلة والحكايات المتواصلة المسلسلة. وعند استعادة ذلك، كان لا يتذكر شيئاً كتبه ولم ينشر، وهذا استحسان محفِّز ومرضٍ على نحو غير عادي بالنسبة إلى شاب.

كان في وسع فيلليني أن يختلق عذراً مقبولاً، ويرفض دعوة المرأة الشابة، إلا أنها كانت قد كاتبته مدة طويلة، وكانت توشك أن تقدم أطروحتها إلى الجامعة. قبل فيلليني الدعوة بما أنه لم يكن منهمكاً في أي فيلم حينئذٍ، واستصعب إلغاء اللقاء، مع أنه فكّر في ذلك. كان راغباً عن تخييب أملها إلى جانب أنه قد ضيَّع رقم الهاتف.

في تلك الأمسية تركنا السيارة عندما أصبحت الشوارع ضيقة، ووعدنا السائق الذي يعرف فيلليني بالانتظار.

مشينا عبر الشوارع الضيقة المتعرجة في تراستفيري Trastevere، القسم القديم الواقع في ضواحي روما، ونحن نستهدي بالعنوان الذي خطَّه فيلليني على قصاصة ورق كاد يضيعها مرتين خلال رحلتنا من مركز المدينة، توقفنا على الطريق عند مقهى لاحتساء قهوة بيضاء مع كعكة، لأن فيلليني قال: ربما لن يُقدَّم لنا ما يكفي من الطعام. شعر أن تحصين أنفسنا أمر لازم. أدَّى توقفنا إلى تأجيل قصير للمحنة الوشيكة المحتومة، إذ شاهد فيلليني كعكة مغْرية جداً في واجهة اتفق أن مررنا بها.

حين دخلنا المبنى،اضطر فيلليني إلى الانحناء الشديد حتى يلج الباب الواطئ. وفي شقة سقفها منخفض

جداً، ذهلنا حين رأينا مائدة من الأطعمة الفاخرة الدالة على أيام من التخطيط والتسوق والإعداد. كان النبيذ من النوع النفيس، وكان شعر المضيفة الشابة المسرَّح بإتقان يشير إلى قضاء نصف نهار في صالون التجميل. كانت ترتدي، وهي تخدمنا على المائدة، ثوباً أسود شبه رسمي، وتنتعل حذاء مستدق الكعبين. ومن أجل المناسبة كان الزوجان قد انتهيا على عجل من وضع اللمسات الأخيرة على الأثاث، فبدا من الطراز القديم من غير أن يصبح من العاديّات أبداً.

بعد العشاء قدَّمت أطروحة الدكتوراه المنجزة إلى فيلليني باعتزاز وتعجل واضحين. وكانت الوثيقة مؤلفة من مجلدين ضخمين. قلَّب فيلليني الصفحات بكل تهذيب، وكان يهزُّ رأسه مستحسناً كلما لاحظ أنها تراقبه. وفي أثناء مراقبتها له، كانت لا تتنفس إلا قليلاً، أو هكذا بدت. كان فيلليني يتصفح الأطروحة، فيقف عند صفحة، ينظر إليها، ثم يقول: رائع! ثم يتخطى مئة صفحة أو نحو ذلك، ويقرأ شيئاً، ثم يعلق قائلاً: ممتع!

مكث هناك أكثر من المطلوب،ربما لأنه تكاسل، أو لأنه لاحظ الهزة التي أحدثتها زيارته في أهل البيت. من الواضح أنه وهبهم شيئا. وهبهم ذكرى، وهي خير ما يَهَبُ الإنسان. ولقد فهم أن ذلك مما يقْدر عليه.

أن يكون هو موضوع أطروحة فكرة لم تسرَّه في حقيقة الأمر. عندما رأى العمل الذي استغرق عدة أعوام أذهله الحجم. ومهما كانت نوعية العمل، فإن حجمه مثير. ولما غادرنا الشقة في تراستفيري، قال لي: تصوري هذه الصفحات الكثيرة التي أخذت من عمرها ثلاث سنوات! وهي ليست عن أفلامي، بل عن عملي مع مجلة مارك أوريليو. لقد قالت: إنها قرأت أكثر من خمسمائة من مقالاتي. ولقد كتبتها منذ أكثر من أربعين عاماً خلت، أربعين عاماً خلت!

ولكني عرفت أنه سرَّ حقاً بما عملت، وإلا لما مكث عندها تلك الساعات الطويلة.

غادرنا الشقة في الرابعة بعد منتصف الليل. كانت الشوارع الضيقة المتعرجة حالكة الظلمة. وخالية من المارة. ضللنا الطريق، ولم نستطع أيضاً أن نهتدي إلى الطريق العائدة إلى مبنى الشقة الذي غادرناه تواً. كانت همساتنا تبدو مرتفعة بالفعل.

سألته: هل تعتقد أننا في مأمن؟

وأسفت على السؤال. ذكّرني أنه نصحني بألا أحمل حقيبة فيها نقود وجواز سفر. ولقد انتصحت، ولكن لم أكن أفكر في حقيبتي.

قال لي فيلليني: كنت في الماضي أمشي في أي مكان، أي مكان على الإطلاق، من غير أن أهتم بشيء. كان عندي حصانة خاصة. كنت أشبهُ العمدة. أما الآن فالغرباء كثار، أناس جدد من كل مكان. لقد استوردنا فتّاكين يخنقون من الخلف. أولئك القادمون الجدد لن يتعرفوا فيلليني. وإذا تعرفوه فلن يبالوا.

بعد ذلك أدركنا أننا لسنا وحدنا.

سمعنا أصوات رجال مع أننا لم نشاهد أحداً. ومن خلف زاوية برز ستة شبان أقوياء البنية يلبسون جميعاً سُتَراً جلدية سوداء ويتحدثون بأصوات مرتفعة. تقدموا نحونا من الخلف. أمرني فيلليني ألا أظهر أي خوف. ولكن الليل كان حالكاً، وبدا لي أن الأفكار الجريئة ستذهب سدى. قال: لا يمكن أن نكون بعيدين عن سيارة

الأجرة المنتظرة، إن كانت تنتظرنا بعد كل تلك الساعات.

اقتربت جماعة السُتَر السوداء، وأحدقت بنا. توقفوا عن الكلام. ما من واحد منهم كان يبتسم. بعد ذلك وقف واحد منهم أمام الآخرين قريباً منا. حدَّق إلى فيلليني، وحدَّق فيلليني إليه. بعد ذلك رأينا حتى في العتمة القريبة، أسنان الشاب بيضاء وهو يبتسم. استرخى الآخرون. فالذي تقدَّم بضع خطوات، وكان القائد في الظاهر، حيَّا فيلليني: مساء الخير، يا فديريكو!

جرى تبادل بعض الكلمات، ثم شُيِّعنا إلى حيث كانت السيارة تنتظرنا. ومضت الجماعة في سبيلها.

قال فيلليني: كانوا من معارفي.

وأنا قد لاحظت ذلك.

لقد انتظرتنا سيارة الأجرة تلك الساعات كلها. كان السائق نائماً نومة هادئة. كان لا يساوره شك في أن فيلليني سيعود في نهاية الأمر.

قال فيلليني في أحد لقاءاتنا الأولى:

أودُّ أن أجري معك أحاديث قصيرة ولطيفة، ولكن ينبغي ألا تُخطَط وتُدرَس على نحو دقيق. إن الأحاديث القصيرة هي الأفضل، ويجب أن تخضع عفويتها للاختبار عندما تحدث. أنا مقتنع أن على الإنسان أن يقحم نفسه بصدق وانفتاح في الرحلة التي هي الحياة.

كان فيلليني لا يحب المواعيد السابقة، ولا يحب أن يصنع شيئاً يقتضي التزاماً محدداً. كان يفضل أن تتصف أعماله بالعرضية والعفوية باستثناء صناعة الأفلام. ولقد أحبَّ أكثر ما أحب أن يتجول في روما بالسيارة من غير دليل سياحي. قال:

أحب التجوال من غير أن أقصد أي مكان. لم يرقني التوجه إلى مكان مثل الطواف به بالسيارة. فالصور المتتابعة التي أراها من خلال نافذة السيارة مثل فيلم تماماً هي من الأشياء الأكثر إثارة في حياتي.

كان يحب أن يتمشى في أنحاء روما، ولا يملُّ ذلك مطلقاً. انتعلت حذاء مسطحاً، فالأمر الممكن الوحيد بعد تناول عشاء مع فيلليني هو أن يقول: من المفيد أن نمضي إلى البيت بعد العشاء مشياً على الأقدام. لم يكن يذكر أن بيننا وبين البيت مسافة أربعين دقيقة. وعندما اهترأ نعلاي، كانت روما خير مكان أشتري منه حذاء سميك النعلين.

كان ينفعل بما يشاهده أينما ذهب. إن دخلنا إلى مطعم ابتكر مشاهد درامية مصغرة عن الجالسين إلى طاولة أخرى، وإن مشينا في شارع ناقش نماذج الشخصيات التي يراها، وإن ركبنا سيارة أو تمشينا، قد يحركه وجه مثير أو صفة معينة. كان دائم التفحص للأشخاص، ولاسيما الذين يتفرجون على واجهات المحلات في شارع كوندوتي Condotti. إن أهل روما الميسورين جميعاً يحبون التسوق في ذلك الشارع الحديث، وإن كانوا غير ميسورين تفرجوا على المعروضات على الأقل. كنا نمشي في منتصف الشارع لأن السير فيه مقتصر على المشاة. أشار فيلليني إلى عدة أزواج لابسين أزياء حديثة، وحاملين أكياس التسوق الأنيقة، والرزم المزينة بالأشرطة، من محلات فلانتينو، وأرماني، وبلغاري. في شارع كوندوتي تحمل النساء مشترياتهن باعتزاز،

فالمحتويات خفيفة الوزن إلا أنها غالية الثمن. أشار فيلليني إلى امرأة شابة تصطحب رجلاً مسناً. قال: ليس جدها بالتأكيد، إنها غنيمة. لاحظي زهوه بها!

واستأنف الكلام قائلاً: يمكنك أن تسيري في شارع كوندوتي عصراً وتشاهدي الأغنياء يعيشون حيوات متعددة، والأغنياء جداً قد يعيشون حيوات أكثر تعدداً. إنهم يتمشون عصراً مع زوجاتهم الثانيات، ويتسوقون مع عشيقاتهم، ثم يأخذون رزمهم، ويقفون لاحتساء كأس فيرموث، أو سيزانو. وبعد ذلك يذهبون إلى ((العش))، وينتهي الأمر في حينه حتى يتمكن الرجل من العودة إلى المنزل وتناول العشاء مع زوجته وأولاده.

سمعنا جلبة أصوات عند زاوية في شارع جانبي. التفت إليّ فيلليني وقال بكل جدية: هل تسمعين ذلك، يا شارلوتينا؟ هل تعرفين ما تلك الضجة؟ إنها مظاهرة احتجاج على فيلليني. إنهم جميع الذين لا أراهم، جميع من رفضت أن أقابلهم. إنهم يرونني معك فيقولون: لماذا يلتقي هذه الأمريكية ولا يلتقينا؟

رأى حذاء أنيقاً في واجهة غوتشي Gocci. قال في لهجة خطابية: يبدو مريحاً، أليس كذلك؟ وكان الحذاء يبدو أكثر من مريح. وفي أسفل الشارع لفت نظره لفاع كشمير بوردو في واجهة محل هرمس. وقبل أن أغادر روما، اشتريت اللفاع وأعطيته إياه. ومع أنه كان ينكر الاهتمام بالمقتنيات المادية، والاتصاف بالعاطفية الزائدة، فإن ذلك اللفاع هو الذي كان يلبسه مرة بعد أخرى عندما أكون أنا في روما، ويكون الجو بارداً.

كان فيلليني لا يستعرض واجهات المحلات بانتظام إلا في شارع ديلا كروتشي حيث يمكن أن تجعله يتردد قطعةُ شوكولاتا في واجهة، أو تغْريه رائحة الجبن. وفي حين أذهله نموذج المتاجر في لوس أنجلِس من حيث الحجم والمجال، وترك في نفسه أثراً قوياً، فإنه لم يثق بالمتاجر التي تدعي أنها ((خبيرة)) بكل شيء. قال: إن صاحب الحاسة التي تدرَك بها الطعوم فقط هو الذي يستطيع أن يميز أفضل جبن موزاريلا وأفضل جبن بارمي أيضاً. وبالتأكيد لا يتوقع من الشخص ذاته أن يرى جوف البطيخة ويعرف إن كانت تستصرخ الآكلين في إبان نضجها، أم إنها تستجدي يومين آخرين حتى تنضج تماماً.

حين اقترب موعد مغادرتي روما في ذلك الربيع من عام ١٩٨٠ بعد عدة أسابيع من التحدث مع فيلليني قال: إنه يرغب في رسم صورة لي. ورجوته أن يرسمها وأنا في روما، إلا أنه رفض، وقال موضحاً: ستكون رؤيتي لك أفضل بعد أن تغادري. سأراك في عين الخيال، سأرسم ذكراك.

وصلتني الصورة وأنا في لندن بعد عدة أيام، ومعها ملاحظة تبريرية بعض الشيء تصف صورة ((شارلوتينا)) بأنها ((واحدة من صوري الكاريكارتورية الصغيرة المضحكة غير المجاملة)). أعجبتني الصورة. لقد رآني فيلليني كما أرى نفسي ما عدا شيئاً واحداً، وهو أنني ظهرت في الصورة لابسة قرطين ذهبيين مما يلبسه الغجر. لم أكن لابسة قرطين مثل ذينك عندما كنت معه، بل لم ألبس أقراطاً قط.

اتصلت به لأشكره وأخبره أن الصورة أعجبتني. وسألته بعد ذلك عن سبب رسم القرطين، فقال: إنك تلبسينهما في داخلك.

فمضيت من ساعتي واشتريت قرطين.

لما زرت روما مرة أخرى، مررت، وأنا ماضية إلى لقائه،على مخبزه الأثير، فأثارت اهتمامي كعكة في الواجهة، ولاسيما بعد أن استفهمت، وعرفت أنها كعكة تورتا دي بولنتا Torta di Polenta. اشتريتها على الفور.

عندما قدمتها إليه، قال معلقاً: إن عبارة بولنتا تورتي Polenta Torte تبدو كأنها تعني شيئاً من مطعم يقدِّم الأطعمة النباتية الخالصة، ثم التهمها. أسعدني أن أقدِّم إلى فيلليني شيئاً في روما. سألته إن كان سيقدم إليَّ شيئاً في نيويورك عندما يذهب إلى هناك. فقال: سأذهب إلى نيويورك, ثم أضاف قائلاً: أنا عاقد العزم على ذلك.

كنا نتناول طعام الفطور، أو الغداء، أو العشاء، أو نشرب الشاي في الفندق الكبير. ذلك هو المكان الذي اختاره للاحتفال كلما اتفق مجيئي إلى روما مع يوم ميلاده في العشرين من كانون الثاني. كانت حفلة الميلادمناسبة نحتسي فيها الشاي،وتضاف إلى فطائر الفندق الكبير كعكة الميلاد التي أصبحت تقليداً. كنت أُحضرها معي من نيويورك، وهي في الحقيقة لم تكن كعكة مطلقاً، بل شوكولاتا بالبندق من محل E.A.J في شارع ماديسون. لقد اكتشف فيلليني هذه الحلوى الأمريكية التي كنت أجلبها في غير مناسبة عيد ميلاده.

كان الفندق الكبير يزوّدنا بالصحون والشوكات لنأكل بها حَلْوانا الأمريكية. بينما كان الضيوف الآخرون يحدقون إما إلى فيلليني وإما إلى الحلوى. وحين كانوا يطلبونها كان يقال لهم إنها مجلوبة من الخارج. كان فيلليني يحظى بامتيازات في كل مكان.

كان لا يسمح لي أن أدفع ثمن الفاتورة حتى في حفلة عيد ميلاده المقتصرة على الشاي والكعك، وحتى حين كنت أدفع مقدَّماً، أو أزعم أن دار النشر ستعوضني عما أنفقت.

صدقت فيلليني عندما قال: لكي تعرفيني حق المعرفة، يجب أن تريني وأنا أعمل،لأنني لا أحيا حياة حقيقية إلا في أثناء الإخراج. لذلك اتصلت به من نيويورك عام ١٩٨٢ لأسأله إن كان يمكنني أن أجيء إلى روما لأشاهده وهو يخرج فيلم ((السفينة المبحرة)). وحتى ذلك الوقت، كان يبدو لي دائماً أن من الأفضل أن أزوره خلال أسابيع الفراغ من العمل لكي أشاطره الأوقات التي لا يشعر فيها بأي ضغط. قال فيلليني: لماذا تسألين؟ لن أرفض لك طلباً. وأخبرني أنه سوف يرسل من يحضرني من المطار، لأنه كان يصور، ولا يستطيع أن يأتي هو بالذات. ولما وصلت أُخذت رأساً إلى شنيشيتا.

حين صعدت إلى متن السفينة المتأرجحة التي بنيت على منصة الصوت، حياني فيلليني بحرارة قائلاً: يسعدني حضورك، ياشارلوتينا.

قلت: لقد قلت لي: إنني لن أعرفك حق المعرفة إذا عرفتك وأنت تتحدث فقط، ولم أرك وأنت تعمل. لذلك جئت لأراك وأنت تخرج فيلماً.

انحنى فيلليني رافعاً يده ليخفي صوته(وبذلك لفت انتباه الجميع)، ثم همس في أذني: ثم عليك أن تعرفيني في السرير.

بذلت جهدي كي أؤدي دوري، وأبدو مرتبكة قدر الإمكان. لم يسمع أحد ما قاله فيلليني، ولكن الفنيين

والممثلين الواقفين حولنا أرخو لمخيلاتهم العنان، وهكذا كان وصولي استراحة منشطة خلال عمل النهار، كما أن ما رافقه من تعاطف ومزاح قد جعلني مقبولة في الواقع. فلم يتساءل أحد عن حضوري.

قال فيلليني بعد أن عاد جاداً: أهلاً بك، يا شارلوتينا، في شينشيتا، بيتي الحقيقي.

ثم عرَّفني إلى أولئك الذين تجمعوا حولنا: هذه هي شارلوت شاندلر. لقد ألفت كتاباً رائعاً عن المهرجين، والأخوة ماركس، وخاصة عن المهرج العظيم غروتشو. وبما أنها كتبت عن المهرجين، فإنها سوف تكتب عني. (كان فيلليني قد قال لي: إنه على حين اعتبره بعضهم مدير حلبة في سيرك، فإنه كان يرى نفسه مهرجاً والأفلام سِيْركه).

قال فيلليني في أحد أحاديثنا المبكرة: حين أعمل مع الناس سواء أكان العمل طويلاً أم قصيراً، أحتاج إلى جو من التجانس والتشارك. أحتاج إلى العمل مع أصدقاء. يجب إقامة الصداقات. ينبغي أن تكون لنا مغامرات مشتركة، وبعدئذ ينبغي أن تكون لنا ذكريات مشتركة.

ولم يساورني شك في صحة هذا القول: فما رأيت فيلليني مرة إلا رجَّحت أن اللقاء ذكرى في طور التشكل. ما شعر بالضجر لحظة، وما من تجربة انتهت إلا شعرت بالأسف على انتهائها.

حين كان فيلليني ينتهي من تصوير مشهد كان يأتي إليَّ، وربما يهمس في أذني، وهو مدرك أن العيون محدقة إليه. وكان يقول مازحاً: سنذهب إلى مراكش غداً. وكنت أجيب في حماسة: أجل، أجل. وفي الأسبوع التالي كان يسأل: هل ترغبين في مرافقتي إلى إسطنبول غداً؟ وكنت أرد من غير تردد: بالطبع.

وفي هذه اللحظة، كانت الرحلات تبدأ بالسؤال وتنتهي بالجواب. لم أفترض أكثر من ذلك، ولم يشعرني ذلك بالخيبة. كنت أشاطر فيلليني الحياة في روما، وكان ذلك مبتغاي. ولقد دهشت مع ذلك من عدد القلوب المحطمة بسبب ما يُزعم عن إخلاف فيلليني للمواعيد. ولو طلب مني فيلليني أن أذهب معه إلى القمر، لوافقت.

قال لي: إن للهراء معنى في أكثر الأحوال.

عندما كان يخرج فيلم ((السفينة المبحرة))، راقبته وهو يحاول عبثاً أن يحصل على نتيجة معينة من ممثل لم يحقق في الظاهر الاستجابة المطلوبة.

كان يفترض من الممثل أن يبدو مصعوقاً عندما يلمح الفتاة الرقيقة الشاحبة التي كانت جاثمة على متن السفينة وقد أخفاها رداء رمادي فضفاض وقلنسوة. دعا فيلليني إلى استراحة وراح يتحدث مع الممثلين كل على انفراد.

عندما استؤنف التصوير، التفتت الفتاة الملتفة في الرداء إلى الممثل، فعبَّر التعبير المناسب تماماً هذه المرة.

وعلى غفلة من الممثل، استبدل فيلليني بالممثلة الشابة أكبر رجل استطاع العثور عليه. وكان ذلك نكتة عملية بليغة لأن ذلك هو المشهد الذي صُوِّر.

كان فيلليني يتحدَّث ويوضِّح باستمرار في موقع العمل. ويحاول أن يتعرف كل واحد، ويحافظ على الحد

الأقصى من الألفة والوئام، كانت أحاديثه وتوجيهاته سيلاً لا ينقطع. كان يمكن أن يقترب من الممثلين ويسأل: هل رأى أحدكم حلماً جميلاً في الليلة الماضية؟ كان يعلّم، ويتزلّف، ويشجّع، ويؤدي كل الأدوار بما فيها أدوار النساء. قال للجميع: يمكن أن أكون امرأة مغتلمة رائعة. أما خارج موقع العمل، فلم يكن يتكلم كما يتكلم مع جمهور كبير. فكثيراً ماتراه مصغياً في الحديث مع شخص واحد، أو مع من يعزُّ من الأصدقاء.

قال فيلليني: إن التحول الذي يطرأ على طاقاته وهو منهمك في العمل قد يجعل تعرُّفه متعذراً عليَّ. ومع أنني لاحظت الفرق الذي أشار إليه، فقد تعرفته. لم يكن التغيُّر كبيراً كما كان يعتقد. أدركت أن الفارق كان فارقاً في الشعور فقط.

كان يحظى في موقع العمل باحترام كامل، بل بالتبجيل. وكل واحد كان يبدو له الاشتراك في أحد أفلامه أمراً مثيراً سواء أكان نجماً أم ممثلاً مستأجَراً. وحتى ممثل المنتج، والمراقبون النقابيون الذين كانوا يحضرون للمحافظة على مصالحهم، كان يسحرهم المخرج الأسطورة.

وعند تناول الغداء خارج شنيشيتا، وبعيداً عن العيون المراقبة، كان فيلليني يسترخي ويصمت. وفي كل يوم تقريباً كان يأكل مع المجموعة كلها، مؤدياً دور المخرج خلال الوجبة مع استفاضة في الحديث وغرابة في السلوك، ومتأنقاً في الإشراف على الطعام، ومتأكداً من جلوسهم جميعاً.

وخلال الساعات الطويلة في موقع التصوير كان نشاطه لا يفتر، وكلامه مع الممثلين والفنيين لا ينقطع، ومع ذلك فقد بدا لي وحيداً. فالذات الخاصة في داخله كانت معزولة ومشغولة تتخيل وترسم فيلمه في ذهنه.

جاء آلدو نيمني Aldo Nemni، رجل الأعمال الناجح الذي كان يحب الأفلام، وكانت مغامرته الأولى كمنتجٍ فيلم ((السفينة المبحرة))،جاء من ميلان مراراً ليشاهد عبقرية فيلليني في أثناء العمل، وليقول وداعاً لأمواله. قال لي: إن فيلليني فنان كامل يحب عمله، وتستخفه نشوة الإبداع.

غامر نيمني بأمواله بسبب الفرصة الفريدة لعمل فيلم مع فيلليني الذي قدَّم المشروع تقديماً فيه ذكاء ودهاء وشيء من التواضع أيضاً. ثم لاحظ نيمني أن فيلليني أصبح فجأة وراء الكاميرا رجلاً ((يستحوذ عليه عمله بالكلية مثل إنسان عاشق، واختفى كل شيء آخر)).

كان فيلليني يأنس إلى نيمني. كان يأمل أن يجد منتجاً صديقاً يتعاون معه مدى الحياة. وبما أن نيمني كان مهذباً ومثقفاً وأخلاقياً فقد أقرَّ فيلليني أن شهيته إلى الطعام صارت أقل من المعتاد.

كان فيلليني لا يحبُّ العمل خارج الإستوديو، لذلك لم يكن يلزمه أن ينشىء سفينة في شنيشيتا فقط،بل أن ينشىء بحراً. وكان ينبغي أن يُحدث الهيدروليك أمواجاً في البحر المصطنع غيرَ منتظمة مثل الأمواج في الواقع ((مهما كلّف ذلك)).

وحتى حين سنحت له الفرصة لادخار أموال متزايدة من مئات آلاف الدولارات إلى ملايين الدولارات، كان يتعامل مع ماله الخاص، ومال المنتجين تعامل الفارس، فيزول أي احترام عنده للمال، وينحصر اهتمامه في الفيلم فقط. تغيَّر موعد الشروع في العمل عندما أعلن بغتة أن الوقت غير مناسب، وأنه يتوجَّس شراً. تغير الموعد إما لهذا السبب،وإما لأنه كان غير مستعد.

قرر نيمني أن يحدد أرباحه في مقابل تحديد مغامرته. قال لي: خسرت بعض المال، ولكن التجربة كانت فريدة لا تنسى. لقد كان إنتاج أحد أفلام فيلليني بطاقة دعوة لي إلى الأعمال السينمائية. وقد استفدت استفادات عديدة وغير مباشرة من معرفتي به. إن الكثيرين منا قد استفادوا.

رافق نيمني جيوليتا إلى ميلان لحضور العرض الأول لباليه ((الطريق)). وبقي هو وفيلليني صديقين، مع أنه لم ينتج له أي فيلم آخر.

كنت أشعر بالتأرجح المتواصل للمركب الذي كان يحركه الفنيون وأنا جالسة على ما كان يفترض أنه ظهر ((السفينة المبحرة)). كان الكرسي يوضع هناك كل يوم،وكنت أجلس وحدي ما لم يأتِ فيلليني من بعيد ليوضح شيئاً أو يدردش، وما لم يعرِّج على الموقع المغلق مارشيلو ماستروياني، أو سيرجيو ليوني، أو روبن وليامز، أو بول نيومان، أو مايكل أنجلو أنطونيوني، أو أي من المشاهير أو الأصدقاء. وبين حين وآخر، كان يُوضع كرسي هناك من غير أن يجلس عليه أحد. كان ذلك يشير إلى أن جيوليتا ماسينا قادمة. وكانت لا تأتي في أكثر الأحوال.

كان فيلليني يحييها حين تأتي أنيقة الملبس، وصغيرة الحجم حتى بالكعبين العاليين. لم يكن الجميع يعرفونها باعتبارها زوجة فيلليني فقط، بل باعتبارها ممثلة لامعة أيضاً. كانت محترمة من الناحية المهنية، ومحبوبة من الناحية الشخصية. كانت لا تمكث إلا فترة قصيرة، وكأنها كانت راغبة عن التدخل.

حيّتني بحرارة. وكنت التقيتها أول مرة في مدينة نيويورك وهي عائدة إلى روما من المهرجان السينمائي في سان فرانسيسكو الذي كُرِّمت فيه. لقد اهتزت للحفاوة التي قوبلت بها هناك. اتصل بي فيلليني من روما، وأخبرني أنها ستأتي عن طريق نيويورك،وطلب مني أن أستقبلها وأقضي معها بعض الوقت لأنها لم تتعود السفر وحدها. دعوتها إلى الغداء في لو سيرك Le Cirque حيث تعرّفها الجميع حالما دخلت. وخلال العام التالي حاول فيلليني عدة مرات أن يردّ لي ما أنفقته عندما كانت جيوليتا في نيويورك.

خلال تصوير غرق السفينة في ((السفينة المبحرة)) أُعطيت قناعاً أبيض للوقاية من الدخان والأبخرة الكريهة. ولبس فيلليني وكل البعيدين عن آلات التصوير أقنعة الجرّاحين الصغيرة التي بدت زينة بما أنها لم تكن في الحقيقة مناسبة لاتقاء أي شيء ينبغي اتقاؤه.

كانت جيوليتا أحياناً تكلمني همساً، فأرى فيلليني ينظر نحونا. خشيت أن يخصَّنا بالتأنيب. لقد أنبَّها مرة، ولكن ليس لأنها كانت تحادث شخصاً آخر وهو يخرج مشهداً. لم تأخذ ذلك مأخذ الجد، كما كان يمكن أن آخذه أنا. لم أعلم ما أفعل، لأنني لم أرغب في أن أكون فظة لا معها ولا معه.

لما زرت موقع التصوير أول مرة دعتني إلى شرب الشاي معها. قالت إنها تشعر بالدوار من الجلوس على ظهر السفينة المترجحة. قضينا وقتاً طويلاً معاً، ثم عدت وحدي، وعادت هي إلى شقتهما التي كان يعود فيلليني إليها متأخراً كل ليلة. وحين دعتني في اليوم التالي إلى احتساء الشاي، خشيت أن يشعر فيلليني أنني مهتمة بالشاي أكثر من اهتمامي بالغاية التي أتيت من أجلها إلى روما. وهي أن أشاهده وهو يعمل، ولذلك لم أذهب معها في ذلك اليوم.

كانت جيوليتا تستعيد ونحن معاً لقاءها الأول مع فيلليني. فمع أنها كانت جذابة ومحبوبة في المدرسة، وموضع اهتمام كبير من الشباب في غرف الدرس، والمسرح، فقد بهرها فيلليني الشاب تماماً. قالت: لم يكن مثل أي واحد. وبعد لقائي به، لم أجد من أقارنه به، ولقد بقي الأمر كذلك طوال تلك الأعوام كلها. وظل فيلليني كما كان، إن لم يكن أكثر.

في الأيام الأولى من خطبتهما شعرت جيوليتا أنها ((فهمت)) فديريكو أكثر من أي إنسان آخر. وفي عام ١٩٨٣ كنا جالسين على ظهر السفينة التي كان تزمع الإبحار. شردتْ مع الأفكار وزَوَّت فمها ثم قالت: كنت بريئة جداً. من المؤكد أن أحداً لا يفهم تماماً رجلاً معقداً مثل فديريكو، لا أنا ولا فديريكو نفسه. قال لي: إنه سيفهمني، ولكن ذلك مردّه إلى بحثه الدائم عن المعقد بدلاً من البسيط. في حياتنا اليومية يحب الأشياء غير المعقدة قدر الإمكان لأنه يخلق الأشياء المعقدة في ذهنه.

كان خطبتنا رومانسية وعنيفة لأن الحرب كانت قائمة، واضطر فيلليني إلى التواري عن أنظار الفاشيين الذين أرادوا سوقه إلى الخدمة العسكرية. وكان عليه أن يقيم في شقة عمتي متخفياً هناك ما أمكنه التخفي، لذلك كنا نلتقي معظم الوقت.

كنت أذهب إلى المدرسة، وكنت أحبها، ولكن ما من شيء نافس فيلليني. كان حبي الأول والوحيد، ولا يزال.

كان فيلليني يحب المزاح، وكان يضحكني، ولكن من الصعب أن أتذكر أمثلة محددة. وما كان يضحكني ليس ما يقول بل طريقة قوله. وأتذكر جيداً عندما دعاني إلى لقائه وتناول الغداء معه. كنت أعرف اسمه، ولكن لم أكن قد التقيته بعد. فما كنت أعرفه هو أنه يؤلف مسرحية إذاعية أُعطِيتُ فيها الدور الرئيسي. ولذلك كنت مفتونة سلفاً. كان عنوان المسرحية سيكو وبالينا Cico & Pallina وكنت أنا بالينا، والمسرحية حول زوجين شابين.

كان صوت فديريكو رائعاً. كان من الصعب رفض أي طلب له، وذلك بسبب صوته فقط. صوته الرخيم الدافئ، وخاصة حين يتكلم مع امرأة على الهاتف. وفي الأعوام التالية كنت أعرف متى يكون المتكلم امرأة. كنت ممثلة، وأديت أدواراً في مسرحيات عديدة، وعملت طيلة الوقت مع ممثلين، ولكن أحداً لم يكن مثل فديريكو.

قال: مرحباً يا جيوليتا. أنا فيلليني. قال: فيلليني لا فديريكو. ثم قال ما معناه: سئمت الحياة، ولكن قبل أن أغادر هذا العالم، يجب أن أراك، ولو مرة واحدة، أن أرى شكل بطلتي.

كان يمزح بالتأكيد، ولكني كنت راغبة أنا أيضاً في التعرف إليه. وربما حدست في نفسي أنه سيغدو بطلي.

استمدَّ فيلليني ((سيكو وبالينا)) من قصص كان كتبها منذ أعوام لمجلة مارك أوريليو. وفي ذلك الوقت لم تدرك جيوليتا أن الشخصية التي أدَّت دورها أساسها حب فيلليني الرومانسي الأول. ولما اكتشفتْ ذلك لم تكترث به. ولقد قال لها: إن القصص خيالية إلى حد بعيد.

كانت تشعر أنها التقت فديريكو البارحة. قالت: حسناً، في الشهر الماضي. ثم أضافت باكتئاب: ولكن فديريكو يراه أبعد من ذلك على ما أظن. تذكرتْ أنه كان أكثر اهتماماً بالطعام منها في أول غداء تناولاه معاً. ولقد استمر ذلك طيلة حياتهما معاً.

قالت: لما ذكرت له لقاءنا الأول مؤخراً، اكتشفت أنه لا يتذكره مثلي، ولكنه تذكر شيئاً آخر أفضل مما تذكرته أنا. استطاع أن يسمّي كل ما تناولناه في ذلك اليوم، لا ما أكله هو فقط، بل ما أكلته أنا أيضاً.

توقفتْ ثم أضافت: إن لديه دائماً ذاكرة طعام مدهشة.

كانت جيوليتا تعتقد أن أداءها دور جلسومينا قد أضفى عليها غرابة، وأكسبها تعاطفاً. واعتبرت أن هذه المساهمة منها قد تعدَّت النص. فالنص الأصلي يقتضي أن تبدو جلسومينا مثبَّطة، بل مجنونة وأقل إنسانية. وشعرت جيوليتا أنها لن تكسب تعاطف الجمهور من خلال هذه المقاربة، بل شفقته. ينبغي أن يشارك الجمهور جلسومينا فيما تعنيه الوحدة المؤلمة. إن حبها زمبانو الفظ عديم التفكير يدعو للرثاء.

قالت لي: أراد أحدهم أن يصنع دمية على صورة جلسومينا ورغبت في الحصول على واحدة، ولكن فديريكو لم ترقه الفكرة، ولذلك أُلغيت. لم يعجبه الذين طلبوا ذلك، واعتقد أنهم غشّاشون.

كانت جيوليتا تحب معاشرة الناس على تحفظها. وزعم فيلليني أنه خجول، بيد أن خجل جيوليتا كان أوضح. وان خجله أكثر استخفاءً. كانت تلتزم الصمت عادة مع فيلليني، وتسترسل في الحديث عندما لا يكون موجوداً.

قالت لي: أنا أحب الحفلات، والولائم، وقضاء الوقت مع الأصدقاء. ويسعدني مجرد الحضور من غير أن أتكلم كثيراً. أشعر وأنا مع فديريكو أنني أستظل به. وأظن أن الناس يفضلون الاستماع إلى ما يقول.

توقفتْ ثم قالت: إني لأتساءل كيف يتصرف فيديريكو مع غيري من النساء. فأنا لا أعرف إلا كيف يتصرف معي.

وبما أنه لم يكن ينام إلا بضع ساعات كل ليلة، فقد كان لديه وقت أكثر من الآخرين للتورط في متاعب. يسألني الناس عما يجعلني أتغاضى عن زلات فديريكو. أنا لا أتغاضى. وبالطبع أنا لا أعرف ما يفعل. فأنا وغيري نعرف ما يصوره على الشاشة، وما يقوله في المقابلات. فهو رجل إيطالي، ويترتب على الرجال أن يتحدثوا عن مآثرهم الجنسية بغية كسب احترام غيرهم من الرجال. وأعتقد أن الحقيقة موزعة بين ما يفضي به إلى العالم وما يفضي به إليَّ. يقول لي: لا شيء مما يقول يعني شيئاً. ولا يقول أبداً: لا شيء منه صحيحاً، أو لا شيء منه قد حدث، بل لا شيء منه يعني شيئاً. وكان يعود إليَّ دائماً، لأنني جزء منه.

لم يقدِّم لي فديريكو أيَّ معلومة من تلقاء ذاته. وإن سألته إن كان عرف نساء أخريات في حياته، قال لي ما أرغب في سماعه على وجه التقريب. اتهمته بالكذب، فوافق. وهو لا يقول لي أي شيء يؤثِّر في علاقتنا، فأنا رفيقة عمره، ولقد عشنا حياة مشتركة، والآن نعيش ذكرياتنا المشتركة.

كان مقرراً أن تكون صوفيا لورين نجمة قصة فيلليني ((رحلة مع أنيتا))، وهو الفيلم الذي تمنَّى أن يلي

((ليالي كابيريا)). وأعلن فيلليني أنه تخلَّى عن الفيلم لأن صوفيا لورين كانت غير موجودة في إيطاليا في ذلك الوقت، وهذا كان صحيحاً. إلا أنه كان عنده سبب آخر خاص.

كانت جيوليتا تعتقد أن مغامرة الحب التي قام بها الزوج أساسها خيانة قام بها فيلليني بالفعل، وأن أنيتا يمكن أن تكون في الواقع أي امرأة إلا أنيتا إكبيرغ أو صوفيا لورين. وأنكر فيلليني ذلك، غير أنه لم يبحث عن ممثلة أخرى لأداء الدور لأنه ((لم يكن هناك إلا صوفيا واحدة، إضافة إلى أن جيوليتا كانت محقة))، كما قال لي. إن الشخصية التي أدَّت دورها جيوليتا، زوجة رجل غير مخلص، كانت في القصة لينة الجانب. وجيوليتا في الواقع كانت أبعد ما تكون عن ذلك.

قالت جيوليتا: يقول الناس: إن الزوجات الإيطاليات مختلفات، أي أنهن أكثر تسامحاً. وهذا غير صحيح، فالأزواج الإيطاليون هم المختلفون. ما هي خياراتنا؟ لذلك أحاول أن أنظر إلى الجانب الآخر، لأنني أين أجد رجلاً مثل فديريكو؟ لا يمكن أن أجده في أي مكان. فهو إنسان متفرد، إنسان عبقري. وأعتقد أن للعبقرية امتيازات.

أخبرتني جيوليتا عن عملها مع زوجها المخرج. إن أكبر مشكلة واجهتها مع فيلم ((جيولييت والأشباح)) هو رهبتها من العمل ثانية مع فيلليني الأسطورة. لقد دفعها المخرج الشاب إلى احتراف التمثيل. عند إخراج فيلم ((جولييت والأشباح)) كان قد مرَّ على زواجهما عشرون سنة، ولكنها مع فيلليني المخرج كانت ممثلة توجهها أسطورة حية، فشعرت أنها مكبوتة.

لقد تماهت جيوليتا شخصياً مع شخصية جولييت، وفيلليني قد صنع الفيلم من أجلها، وقال: إن الشخصية قد ألهمته إياها زوجته. كانت فكرة الفيلم قد خطرت له في أعقاب اضطراب في حياتهما الخاصة. أشيع أنه على علاقة مع نساء أخريات. ثم مع امرأة أخرى، وهذا أسوأ، وصدقت جيوليتا ذلك. لم تستبعد أن تنجذب إليه النساء بما أنها تعتبره أكثر الرجال جاذبية وإثارة في العالم. وأن يرغب هو في بعضهن كان أمراً طبيعياً أيضاً، ولكن جيوليتا لم تستطع أن تتكيف مع ما كان صحيحاً في الإشاعات.

قالت: لو عدت إلى ذلك الزمن لكنت أشد إصراراً على تغيير مفهوم فديريكو عن ((جولييت والأشباح)). كانت تعتقد أن الفيلم كان انعطافاً مهماً في مجرى حياتهما الحِرَفية. في ذلك الوقت كان فيلليني في ذروة النجاح بعد إخراج ((الحياة الحلوة)) و((ثمانية ونصف)). لم يكن فيلم ((جولييت والأشباح)) إخفاقاً، إلا أنه لم يحقق النجاح الذي حققه الفيلمان السابقان نقدياً وتجارياً. بعد هذا الفيلم صار المنتجون يحسبون حساب المغامرة التجارية مع فيلليني، ولاسيما في ضوء الارتفاع المتزايد للإنفاق على صناعة فيلم. ومنذ البداية اعتقدت جيوليتا أن تصوّر شخصيتها خاطئ، فهو لم يعكس وجهة نظر المرأة، بل وجهة نظر الرجل. ولقد صدَّتها أسطورة زوجها. كانت تعرف أنه عبقري، والعالم قد اعترف بذلك وأكّده. فكيف كان يمكن أن تقول له ما يفعل، ولاسيما إن كان لا يستمع إليها؟

ولشدة ما انفعلت جيوليتا حين تذكرت ليلة قضتها في مدينة نيويورك، فقد وصفتها بأنها واحدة من أروع الليالي في حياتها. حدث ذلك في شقة جاكلين كيندي الواقعة في الشارع الخامس. أقامت السيدة كنيدي حفلة

عشاء على شرف فيلليني وماسينا في مناسبة العرض الأول لفيلم ((جولييت والأشباح)) في نيويورك.

قالت جيوليتا: كانت الآمال المعلقة على الفيلم كبيرة، وكنا نستشعر بعض الخيبة من الطريقة التي استُقبل بها الفيلم، إلا أن تلك الليلة كانت رائعة جداً. كانت الشقة تواجه الحديقة المركزية، وكانت خزانة ملابس جاكلين أكبر خزانة رأيتها في حياتي. لم يخطر لي قط أن أمتلك كل تلك الملابس في وقت واحد، مع أن ذلك أمر رائع جداً. في تلك الخزانة وحدها كان عند جاكلين من الملابس أكثر مما امتلكت طيلة حياتي. وأعتقد أنها ليست الخزانة الوحيدة. كانت الشقة كبيرة، وتشرف على منظر رائع. قُدِّم لنا طعام فاخر، ولكني كنت منفعلة جداً بحيث نسيت ما أكلنا. ربما يتذكر ذلك فديريكو. فما أتذكره هو كمال الأشياء هناك، وخاصة جاكلين ذاتها. كانت ليلة لا أنساها طيلة حياتي.

تأسفت جيوليتا على أنها انتظرت أفلام فيلليني، ولم تمثل في أفلام أخرى. وقالت: سرعان ما مرَّ الزمن، ثم انقضى كله.

إن البغيَّ المثيرة للعطف، والتي أدَّت دورها شيرلي ماكلين في فيلم ((شاريتي الحلوة)) قد استفادت من شخصية كابيريا التي أدت دورها جيوليتا في ((الشيخ الأبيض)) و((ليالي كابيريا)). ولما كرَّمت الجمعية السينمائية في مركز لنكولن ماكلين عام ١٩٩٥، تحدثت معي عن دور شاريتي هوب فلانتاين الذي أدَّته، ودور كابيريا الذي أدَّته جيوليتا:

أردت أن أصل إلى أغوار الشخصية. شاهدت ((ليالي كابيريا)) لأدرس تصور جيوليتا ماسينا. إن كابيريا قاسية وغير عاطفية، ولكنها تتصف بالبراءة والأنفة. وهي دائمة البحث عن شيء من غير أن تعرف ما تريد حق المعرفة. لذلك تبحث عنه في الحب وفي البيت وفي الدين وحتى في تحسين واقعها المهني في المبغى.

وأنا أرى أن مفتاح شخصيتها هو المال الذي تحتفظ به في علبة قهوة في بيتها. إنها صندوق أملها. ومهما حدث لها فإنها لاتفقد الأمل. وحتى في النهاية، حين تخسر كل شيء إلا حياتها، تبتسم والدموع في عينيها.

كان صديقي بوب فوس هو المخرج، وكان من المعجبين بالمخرج فيلليني. وبعد إنجاز الفيلم، التقيت فيلليني وجيوليتا عندما كانا في كاليفورنيا. لاحظت أنها تلتزم الصمت في حضرة زوجها، وتدع له الكلام كله.

وذكر لي مايكل أنجلو أنطونيوني مثالاً على ظرافة فيلليني. غاب أنطونيوني عن إيطاليا زهاء سنة ونصف السنة في أثناء العمل في فيلم Zabriskie Point (١٩٧٠) في هوليود. وفي طريق العودة توقف في لندن بغية التجوال في شارع كارنابي ومشاهدة الهيبيينHippies. وحين كان يعبر الجمارك، عثرت الشرطة على قليل من الماريجوانا في إحدى فردتيْ حذائه. وكان ذلك فضيحة كبيرة أكدتها الصحف في كل مكان.

وعند عودته إلى إيطاليا أقام له فرانشيسكو روزي وزوجته جيانكارلا حفلة عشاء في منزلهما في فريجيني. وبالطبع كان الجميع هناك قد قرؤوا عن أنطونيوني والماريجوانا. وكان من بين الضيوف فيلليني وجيوليتا.

ساد الجوَّ توتر شديد. وشعر الجميع بالحرج. تحدثوا عن كل شيء في العالم إلا عن حادثة الماريجوانا.

أخذت جيانكارلا فيلليني إلى ناحية وقالت: هذا فظيع. ماذا نعمل حتى نكسر الجليد؟

مضى فيلليني نحو أنطونيوني وانحنى، ثم خلع إحدى فردتيْ حذائه. ورفعها قائلاً: تفضل دخّن.

وضحك الجميع وزال التوتر.

وحدثني روبرتو روسيلليني عن ابتعاده عن فيلليني في جمعية أصدقاء السينما الفرنسية في أمريكا. قدمتنا من الجمعية ماري ميرسون، وحين ناقشنا معنى لفظة صديق تذكر علاقته مع فيلليني: كنا ننوي تناول العشاء ذات ليلة، غير أن فيلليني اتصل بي بعد الظهر وقال: إنه لا يستطيع، لأنه وعد شخصاً آخر أن يتناول العشاء معه في تلك الليلة، ونسي أن يخبرني بذلك. قال: إنه مضطر إلى الالتزام بالوعد لأنه كان قد أخلف عدة مواعيد مع الشخص الآخر في الماضي، واتضح لي أن ذلك الشخص كان عدواً لدوداً لي. لم يسرّني ذلك. لم يعرض عليَّ أي خيار، ولم يقدم أي اعتذار. لم أفهم سبباً لتناول فديريكو العشاء مع شخص مثل ذلك الشخص الذي علمت أن فديريكو قد اكتشف أنه مضجر على الأقل.

في اليوم التالي اتصل بي فديريكو ودعاني إلى لقاء. سألته عن العشاء الذي تناوله في الليلة الماضية. قال: إنه كان مضجراً كما توقعت. ثم أضاف قائلاً: كنت معنا على نحو ما. ثم توقف. لم أسأله أي سؤال عن ذلك. كنت أعرف الشخص، وأعرف أنه لن يقول عني إلا ما يسوءني. تابع فديريكو قائلاً: كنتَ موضوع المناقشة الرئيسي، وقال أشياء سيئة عنك طيلة المساء.

لم أكترث بما قاله الرجل عني، بل بما قاله فديريكو، لذلك سألته: عندما قال عني تلك الأشياء السيئة، ماذا قلت أنت؟

أجاب فديريكو: لا شيء. لا جدوى من ذلك. فهو يكرهك. كان تغيير رأيه أمراً غير ممكن.

كان فديريكو محقاً. كان محقاً فيما يتعلق بالرجل، وكان مخطئاً فيما يتعلق بي. كان رد فديريكو عملياً ومنطقياً. لقد كان صادقاً معي. وكان يمكنه أن يكذب ويقول: إنه دافع عني، ولكن لم تكن تلك عادة فديريكو. لم يشعر أنه أخطأ، غير أني أرى أنه قد أخطأ في عدم الدفاع عني. لو كنت مكانه لقلت للرجل على الفور: فديريكو صديقي، وإذا قلت كلمة أخرى عنه سأغادر المكان. هذا لو كنت في مكان فديريكو، ولكن ذلك كان غير ممكن، لأنني كنت سأرفض الدعوة من أحد أعدائه.

ولما رغب فديريكو في تحديد موعد عشائنا، أخبرته أنني مشغول في ذلك الاسبوع، وأنني سأتصل به، ولكني لم أتصل. لقد تعمدت ذلك بلا ريب للتملص من الموعد. إن رفقتنا الحميمة العفوية قد انتهت. لقد أخذتنا الحياة في مسالك مختلفة، كما تفعل عادة عندما نسمح لها بذلك.

إن فديريكو عبقري، وأنا فخور بأني واحد من أوائل من أتاحوا له فرصة العمل فيما كان قدره.

في عام ١٩٩٣ كان ألبرتو سوردي يخرج ويمثل في فيلم يؤدي فيه دور سائق عربة قديمة يحاول جاهداً أن ينقذ حياة حصانه الهرم المخلص. كان سوردي يعرف فيلليني وجيوليتا منذ الحرب العالمية الثانية، عندما كانوا يتبادلون النكات للتخفيف من التوتر في روما.

قال لي: كان كلانا في العشرين. التقينا في مكان كان كتَّاب مجلة مارك أوريليو يترددون إليه غالباً

لاحتساء القهوة مع الكعك. كان فيلليني يبدو مثل هبيّ hippie تنتابه أشباح.

وعلَّق سوردي على الفارق بين المرأة التي كان فديريكو يتحدث عنها دائماً، المرأة التي بدت أنها مثال، وبين جيوليتا:

بقي فديريكو صبياً صغيراً، مع ما يتصوره الولد الصغير من صور للمرأة الكبيرة ذات الأثداء الضخمة. إن أمك تبدو لك كبيرة. وقد استحوذت الأثداء الكبيرة على فيلليني. وجيوليتا نقيض النساء اللواتي كان يتحدث عنهن. ثمة تفاوت في الحجم بينهن وبينها. ولكنه كان قادراً على أن يحمي هذه الفتاة الصغيرة، مع أنه بقي ولداً صغيراً.

كان الواحد منهما يكمل الآخر. إن معظم الناس الذين عرفتهم تغيروا عندما أصبحوا ناجحين. أما فديريكو فلم يتغير. تصادقنا منذ قدم من ريميني أول مرة. كان قروياً جداً. ثم عثر على جيوليتا. أخذته إلى بيتها، وبعثت الحياة في ذلك الشاب الفقير النحيف. أحاطته بالرعاية، وتبنّته أسرتها. كان محتاجاً إلى الرعاية، أي إلى وجبات منتظمة، وملابس نظيفة.

بعد أن قضيا شهر العسل، كنا نتردد إلى مطعم صغير حيث لم نكن ندفع إلا ثمن المعكرونة. كان الطباخ من أصدقائي، وكان يضع تحت المعكرونة قطعة لحم.

أما بالنسبة إلى توليو بنيللي، الذي شارك فيلليني في الكتابة طيلة العمر، فقد كان واضحاً له من اللقاء الأول أن مستقبلاً متميزاً ينتظر فديريكو الشاب.

قال:كان فديريكو في منتصف العشرينات، وكنت في الثامنة والثلاثين. كان طويلاً ونحيفاً وكثيف الشعر. وكان من ريميني، وكنت أنا من بيدمونت Piedmont، أي من عالمين مختلفين. وحين كنا نقف معاً كنا نبدو مثل رأس واحد على جسم الآخر. ولكن سرعان ما انسجمنا لأن كلينا أحب الحياة حباً عظيماً.

كان فيلليني شخصية آسرة. كان يعرف ما يريد على وجه الدقة. وما كان يمكن أن يثنيه شيء. كان مخرجاً بالفطرة. وكان حازماً لا يساوم. ومع أنه كان في أول الشباب، فقد كان جاهزاً تماماً ليكون مخرجاً.

إن حادثة واحدة تلخص ذلك. ففي زمن الحرب العالمية الثانية، كنا في الفندق الكبير في تريست Trieste، وهو فندق رائع من فنادق القرن التاسع عشر. بعد قصف تريست بالقنابل، لم يبقَ فيها إلا القليل من المباني القائمة. كان في الفندق جناح يدعى جناح الإمبراطور، وقد سُمّي بذلك لأن إمبراطور النمسا نام فيه. كان فيلليني كاتب مخطوطات غير معروف، ولكن حين رأى الجناح أراد أن ينتقل إليه. قلت له: هل جننت؟ ولما رأيته مرة أخرى، وجدته ينقل أشياءه إلى جناح الإمبراطور.

رأيت فيلليني آخر مرة قبل أن يذهب إلى سويسرا بغية إجراء عملية جراحية للقلب. طفنا بالسيارة حول روما. مررنا على رواق كان ذات مرة ملاذاً للقطط التي كنا نأتي ونطعمها لحماً وجبناً.

سألني تنيسي وليامز إن كنت لاحظت عندما التقيت فيلليني مدى التشابه بينهما. واعترفت أن التشابه لم يخطر لي مطلقاً. فاستأنف وليامز قائلاً: أما لاحظتِ كم هو طويل وكم أنا قصير؟ أما لاحظت أنه يعني

باختيار ربطة عنقه، في حين أنني لو خُيِّرت لاخترت السلاسل بدلاً منها؟ أما لاحظت أنني أختلط مع الرجال مرة بعد أخرى، بينما يستحوذ الاهتمام بالنساء على فيلليني تماماً؟ أنا أحب النساء أيضاً، ولكنني قد أحب واحدة من مليون، أما هو فقد لا ينفر إلا من واحدة من مليون.

كلما اتسع العالم زادت سعادتي، وفيلليني يحلو له العيش في عالم صغير. أنا أبحث دائماً عن مكاني، أما هو فقد وجده. إن صديقي العزيز فرانكي (فرانك ميرلو) يحفظ عبارة إسبانية سمعها في مكان ما. وهذه العبارة هي: "El mondo es un Panuelo"، وتعني. إن العالم منديل. إن عالم فيلليني منديل صغير. فالسعادة عنده هي البقاء في روما. وحتى في روما لا يذهب إلا إلى أماكن قليلة كالمطاعم والأحياء المجاورة. أنا لا أسخر من ذلك،بل أحسده عليه. فأنا نفسي أبحث دائماً عن موطن حبي الخاص، المكان الذي أنتمي إليه. ولقد وجد فيلليني ذلك في روما. وأنا لا أزال أبحث.

ألسنا متشابهين؟ كلانا يحب عمله أكثر من أي شيء آخر. واهتمامنا الآخر هو الجنس. كلانا بدأ الكتابة وهو في أول الشباب، وباع قصصاً للمجلات. وكلانا ذكي أيضاً. لذلك يمكنك أن تري أننا متشابهان تماماً في الحقيقة.

عند فيلليني أخ وأخت أصغر منه، وكذلك أنا. كانت أمه أمرأة قوية، وأبوه بائعاً جوّالاً مثل أبي، وكان مثله أيضاً زوجاً غير مخلص، ويعتقد أنه زوج جيد وأب جيد... غير أن أمه لم تكن مجنونة مثل أمي. كلانا كان مريضاً وهو طفل. أخبر الطبيب والدته وهو صغير أن قلبه ضعيف ولا يتوقع أن يعيش حياة طويلة أو حياة نشيطة. وكذلك أُخبرت أمي عني. غير أننا عشنا كلانا حياة أطول مما توقع الأطباء.

أخبرته عن الطعام في الجنوب الأمريكي. كان شديد الولع بالطعام، ويطيب له الحديث عنه، أما أنا فلا يطيب لي إلا أكله.

ضحك تنيسي ضحكته المميزة التي تتردد في أي مسرح تعرض فيه مسرحياته، وتطغى على أصوات الممثلين،ثم تابع قائلاً:

دخلت إلى غرفة الرجال، وحين عدت وجدت فيلليني يرسم على غطاء الطاولة. أودُّ لو أستطيع أن أفعل ذلك في أي مكان وفي أي زمان. أحتاج إلى الإقامة في بيئتي، وفي الوقت المناسب من النهار للضوء والقماش والألوان والفراشي. تخطر لي أفكار للصور تماماً كما تخطر لي أفكار للمسرحيات. أتقصد دوماً حمل رزمة من أجل تدوينها لأنها تأتي سريعة وكثيرة بحيث لا أستطيع أن أتذكرها كلها. غير أني أنسى الورق وأنسى الأفكار. والوقت الوحيد الذي لا تأتي فيه الأفكار على هذا النحو هو عندما أجلس، وأحاول استقدامها.

لا بد لك من الألم حتى تكوني مبدعة. والإبداع يخص الحساسين والمهتمين، ولذلك كُتبت عليهم الخيبة. وأنا أعتبر نفسي من ذلك النوع من المبدعين. أنا وفيلليني نتميز بالأنفة، نضحك في الظاهر، وتؤلمنا تلك الأحلام التي لم تتحقق لهذا السبب أو ذاك، وتلك الأحلام التي تحققت ولكنها لم تقدَّر حق قدرها، أو ازدُريت، أو عوملت معاملة الأطفال المرضى، والتجربة الذاوية.

قلت له: نادِني توم، وقال: نادِني فيفي. والظاهر أنني لم أستطع أن أطلق عليه هذا الاسم. كان غير

ممكن أن ألفظ كلمة فيفي من غير أن أشعر بالسخف، لذلك ما دعا الواحد منا الآخر شيئاً. وأفكر فيما جرى في الواقع، وأتساءل: كيف حدث ذلك؟ كان واحداً من أعظم من التقيت بهم في حياتي. تمنيت أن يخرج شيئاً كتبته، أي شيء كتبته.

تحدثنا عن عمل شيء مشترك. أخبرته عن بعض قصصي. راقته فكرة عمل فيلم من ثلاث من قصصي القصيرة. ناسبه ذلك الشكل حقاً. وفكرت في إطالة إحدى قصصي، أو كتابة شيء جديد من أجله خاصة، ولكنه طلب مني أن أرسل إليه قصصي القصيرة عندما أعود.

ولم أقدر على الانتظار. فبدأت أبحث عن كل ما كتبت. وحاولت أن أكتب بعض الأفكار القصصية الجديدة التي ظننت أنها تناسب أسلوبه في الإخراج، وتفسح في المجال لنشاط مخيلته العجيبة. طلبت من مساعدي أن يعيد طباعة بعض المخطوطات غير المنشورة. وكنت لا أملك إلا نسخة واحدة من بعض أعمالي، لذلك طلبت من بعض الجهات المختصة أن تبحث في المكتبات. وحصلنا على مادة وفيرة لإرسالها إلى روما. ثم انتظرت استجابة فيلليني.

لم أتلقَ أي رد. قلت: هاهي ذي عادات الإيطاليين. عزمت على إغفال الموضوع، وطرده من فكري. ومع ذلك راقبت البريد زمناً طويلاً.

وذات يوم بعد نحو عام، عثرت على رزمة نُسَخٍ نادرة من كتبي ومسرحياتي لم أذكر أني امتلكتها. أخذت أقرأ، ثم أدركت كيف حدث ذلك. لو أرسلت هذا الطرد هل سيجيب فيلليني؟ فكرت في إرساله وقتئذٍ، ولكني أدركت أن الأوان قد فات. وهكذا الحياة في أكثر الأحيان.

ثمة قول لي يُستشهد به كثيراً، وتعاد صياغته دائماً، وأعتقد أنه يحق لي أن أعيد صياغته كما أشاء: ((أنا وفيلليني نصور الحياة كما ينبغي أن تكون)).

كلانا يُدْعى كذاباً، ولكن هذا غير صحيح. إن الأمر في بساطة هو أن الحقيقة ليست همنا الأول. كلانا متهم بالتعبير المعمق الذي يظهر أحياناً أنه تخيل. ولكن أي الحقيقتين أعظم؟ الحقيقة المفروضة علينا من الخارج وتمثل حقائق الآخرين، أم السيناريو الذي يجري على منصة مسرحنا المتخيَّل. ليس هناك حقيقة أعظم من الحقيقة التي في رأسك، وهذا ما يترتب على الفنان أن يشركنا فيه.

أتذكر ذهابي مع أختي روز إلى مشاهدة فيلم فيلليني ((أماركورد)). وكان ذلك طبعاً بعد مرور وقت طويل على إجراء جراحة لها في المخ. شاهدت روز الفيلم بابتهاج على الرغم من بعض المشاهد الجنسية الجديدة التي ظننت أنها ستصدمها. وهذا لم يحدث.

ولما انتهت زيارتها،وحان موعد عودتها إلى حيث كان يُعتنى بها، سألتها عن أفضل متعة وفرتها لها الزيارة. حسبت أنها قد تشير إلى ملابسها الجديدة، أو إلى تلك المثلجات اللذيذة التي تناولنا منها الكثير، ولكنها أجابت من غير أي تردد: ذلك الفيلم الرائع.

أنت تعلمين أن روز قد رفضت احتساء الشاي مع ملكة إنكلترا عندما أشرت إلى إمكان ذلك، لأنها كانت

تتخيل أنها هي ملكة إنكلترا. وما أعنيه هو أن فيلليني حر في تقبل هذا الاقتباس النقدي من التي أعلنت نفسها حاكمة على الإمبراطورية الإنكليزية، مع أن هذا الفيلم لا يحتاج إلى أي اقتباسات نقدية أخرى.

وحدثني رومان بولانسكي عن لقائه الأول مع فيلليني في أثناء غداء في باريس، فقال:

في عام ١٩٦٣ ذهبت إلى مهرجان كانْ أملاً أن أشاهد أكثر ما يمكن من الأفلام، وألتقي مخرجين مقتدرين. في ذلك الوقت كنت أعتقد أن فيلم ((المواطن كين)) هو أعظم الأفلام طراً، ولكن حين شاهدت ((ثمانية ونصف)) الذي عرض خارج المنافسة، أثار مشاعري، واعتبرته من الروائع أيضاً. لقد جسَّد كل ما حلمت بأن أراه على الشاشة، ولم أشاهده منذ مدة طويلة، غير أني لو رأيته الآن لما اختلفت مشاعري نحوه.

رُشِّح فيلمي ((سكين في الماء)) للأوسكار في فئة الأفلام الأجنبية، ودعيت في عام ١٩٦٤ إلى كاليفورنيا، وكان هذا شرفاً لي. وكان يعني أنني سوف التقي بعض المخرجين، وأنني سوف آكل بانتظام على حساب أكاديمية الفنون والعلوم السينمائية.

وعند وصولي نُظمت لنا رحلة ترفيهية إلى ديزني لاند Disneyland، وكان في عداد المجموعة الصغيرة التي قامت بالجولة فديريكو فيلليني الذي كان فيلمه ((ثمانية ونصف)) ينافس فيلمي ((سكين في الماء)). علمت أنني فقدت الفرصة، ولكن كنت سعيداً. التقيت سنو وايت، وجيوليتا ماسينا.

أذكر أن ديزني لاند أعجبت فيلليني، أو هكذا ظننت. اعتبرها ((حياة حلوة للأطفال))، وقال: إنه يتمنى أن يصنع فيلماً وثائقياً عنها. لم أفهم لماذا يرغب في ذلك من استطاع أن يصنع ((ثمانية ونصف)). وأتذكر أن فيلليني قال: إن ما يرغب حقاً في القيام به في لوس أنجلِس هو لقاء مي ويست، وغروتشو ماركس.

كان تحاشي التفكير في الوقوف على المنصة واستلام الأوسكار أمراً غير ممكن. إلا أن حلم يقظتي كان مشوّشاً، لأني كنت أعلم أن فيلم ((ثمانية ونصف)) لا يمكن أن ينافسه فيلم. كنت جالساً إلى جانب فيلليني وجيوليتا في حفلة الأوسكار، وكانت جيوليتا تبكي. سألها فيلليني: لم تبكين؟ لم أخسر بعد.

وحين أُعلن اسم الفائز، وثب فيلليني إلى المنصة، واشتد بكاء جيوليتا، واغرورقت مدامعها. كانت تبكي وأنا الذي كان ينبغي أن يبكي. لا يمكنني أن أقول: إنني لم أشعر بشيء من خيبة الأمل، وإن كنت توقعت النتيجة. فالإنسان هو على الدوام أكثر استعداداً للفوز. ومع ذلك شعرت بالفخر. كان فيلمي واحداً من أربعة أفلام نافست أحد أفضل الأفلام في كل الأزمان.

وفيما بعد قال فيلليني على نحو مرتجل: إنه لم يكترث كثيراً بالفوز أو الخسارة.وأنا ولم أقل شيئاً،ولكني رأيت انفعاله قبل إعلان الأسماء، وأحسست بالموجة العاطفية التي انتابته. ها هي ذي الحقيقة. كنت جالساً إلى جانبه،ولم يكن في وسعه أن يقول لي: إنه لم يشعر بأي شيء.

ولما ذهب فيلليني إلى طوكيو، احتفى به أكيرو كوروساوا. قال له: أحب اليابان كثيراً بما فيها مطبخها. ويذكر فيلليني أكثر ما يذكر الصحبة التي أتاحتها له هذه المناسبة. قال لي: تخيلي! لقد تناولت الطعام مع

كوروساوا! لم يتذكر فيلليني ما أكل، وهذا نادراً ما كان يحدث. كانت أسماء الأطعمة يابانية.

وقال لي بول مازورسكي: لما شاهدت أول فيلم من أفلام فيلليني لم أكن قد غادرت بروكلين قط، ومع ذلك تعرفت الشبان في فيلم ((المتسكعون)). إن رؤية فيلليني للإنسانية رؤية ساخرة وحزينة ومفعمة بالأمل.

كتبت مخطوط ((أليس في بلاد العجائب)) (١٩٧٠)، وأدخلت فيه دوراً لمخرج سينمائي، والمخرج هو فيلليني وليس أي مخرج. لم يكن يعرفني، غير أني أبرقت إليه في روما، فأجاب بالنفي قائلاً: أنا لست ممثلاً، ثم أضاف: إذا أتيت إلى روما، اتصل بي من فضلك. وفي اليوم التالي طرت إلى روما.

وافق فيلليني على مقابلتي، وتناولنا الغداء في اليوم التالي في الفندق الكبير. وفي أثناء الغداء وافق على أداء دور المخرج في فيلمي. طرت عائداً إلى هوليود، وصورت الفيلم كله باستثناء دور فيلليني.

ثم أخبرني ماريو لونغاردي أن فديريكو لن يستطيع أداء الدور. لم أقل شيئاً. وتظاهرت أنني لم أسمع جيداً، وفي اليوم التالي طرت إلى روما.

قال لي ماريو: ألم تسمع ما قلته لك. لقد رفض فيلليني. قلت: إن الاتصال كان سيئاً، وأريد التحدث مع فيلليني. أخبرني ماريو أنه في مطعم سيزارينا. كان فيلليني يأكل المعكرونة. دنوت من طاولته، فرفع نظره عن المعكرونة وقال: حسناً، سأقوم بالدور.

في عام ١٩٨٥ أقامت الجمعية السينمائية في مركز لنكولن في مدينة نيويورك احتفالاً كرمت فيه فيلليني. وقبل الاحتفال بأيام دُعي إلى حفلة أقيمت على شرفه في كونيكتيكت. حضر الحفلة أعضاء مجلس الجمعية، ومساعدوهم، والضيوف الزوار، وشخصيات مشهورة قدمت نيويورك للمشاركة في التكريم، وكنت أنا من المدعوين.

وصل ضيف الشرف فيلليني مبكراً، وتمشيت معه حول المنزل. كانت الأرض خارج المنزل معتنى بها مثل الداخل. كانت هناك أشجار قديمة وأزهار جديدة، ولكن كانت هناك أيضاً كائن آخر، كائن واغل؟ كان واضحاً أنه لم يتلقَ دعوة، وأنه عاش، أو مات بالأحرى، أسفاً على المجيء إلى الحفلة من غير دعوة. كان ذلك جرذاً ضخماً داكن اللون ميتاً.

أشحت وجهي عنه، وحاولت تجاهل ما يتعذر تجاهله. ولكن فيلليني لم يكن ليسمح بذلك. فقال: انظر! وأخذ ذراعي وأدارني نحو الكتلة الضخمة التي لا حراك فيها، ثم قال: أليس ذلك رائعاً!

كان الجرذ مستلقياً على درجة حجرية. وبدأ الضيوف الآخرون يفدون. فسحبني فيلليني إلى أسفل الدرج، وأخذني إلى ناحية بعيدة، وقال: سوف نراقب من هنا. وحين بدأ الضيوف يهبطون الدرج قال: أنظر إلى أقدامهم.

وأظن أن الرقص على قدم واحدة كما في الباليه، والذي أدَّته أحذية الرجال الضخمة، وكعوب النساء العالية الأنيقة، أظن أن ذلك قد أراه ذات يوم مدمجاً في أحد أفلام فيلليني.

أسرَّ إليَّ فيلليني بالقول: إن هذا الجرذ يذكّره بواحد لقيه مرة في ريميني، إلا أن ذلك الجرذ كان حياً

بالطبع.

طلب مني أن أنتظر حتى يحضر أحدهم. سألته: هل ستتركني هنا معه؟ ولكنه مضى، وعاد مسرعاً مع مارشيلو ماستروياني، وأنوك آيمي التي كانت تبدو كما في ((حياة حلوة)). كانوا سعداء باجتماع الشمل. كان على وجه ماستروياني نظرة ابن التاسعة. ولم يزد تعبير وجه فيلليني نضجاً إلا بضعة شهور. وتقدموا مثل تلاميذ أصدقاء وقد اكتشفوا سراً. وقبل أن يصلوا إلى الجرذ الميت ابتعد فيلليني عن ماستورياني الذي دلَّ أنوك على جثة القارض. وقف وقفة الفارس الرابط الجأش ليمسك بها خوف أن تندفع إلى الأمام. لم تندفع، ولكن سيماءها المعروفة اختفت تماماً، وإنهار توازنها الهادئ.

عادت مع مارشيلو إلى المنزل، أما فيلليني فقال: إنه يؤثر البقاء ومراقبة ردود أفعال الضيوف. حاول معظمهم أن يدّعوا أنهم لم يروا الجرذ، ولكن محاولاتهم أخفقت.

سألني فيلليني: كم سيبقى الجرذ هناك؟ وافترضت أن بقاءه على الدرجات لن يدوم طويلاً لكثرة الخدم في المنزل. وراهن هو على أن الجيفة ستبقى هناك حتى نهاية الحفلة. ودّعت الجرذ، وكذلك فعل فيلليني، ثم عدنا إلى المنزل للمشاركة في مباهج الحفلة.

عندما انتهت الحفلة، رافقت فيلليني مرة أخرى إلى الحديقة. كنت في غنى عن الذهاب بعيداً حتى أرى أنه قد كسب الرهان. قال لي: علمت أنه سيبقى هنا، لأنه لا يوجد مستخدم عمله نقل الجرذان الميتة حصراً.

في ليلة التكريم أخبر فيلليني جمهور مركز لنكولن: إن سينما فولجور كانت تستوعب خمسمائة مشاهد جلوساً ووقوفاً. وأنه اكتشف من أفلام الثلاثينات الأمريكية وجود نمط حياة آخر، بلاداً واسعة الأرجاء، مدنها الرائعة تمثل معبراً بين بابل والمريخ.

كان ماستروياني، الذي قدم نيويورك بغية المشاركة في تكريم فيلليني، يعتمر قبعته طيلة الوقت حتى في الداخل، بل ولاسيما في الداخل. لم يُدْعَ إلى خلعها ما دام الغرباء حاضرين. ولما تُركنا وحدنا مع فيلليني وأنوك آيمي خلعها أخيراً كاشفاً عن شعر هش متفرق، وبقعة صلعاء بارزة في أعلى رأسه. أخجله ذلك جداً، فأشار بإصبع الإتهام إلى فيلليني وقال: هو الذي صنع بي ذلك!

وألمح ماستروياني إلى التضحية التي قدمها من أجل ((جنجر وفريد)). وباستحياء ظلَّ يتلمس شعره وكأنه غير مصدق، أو للتأكد من نموّ أي شيء في ذلك اليوم. كان لا يلقي بالاً إلى شعره إلى أن أعدَّه الحلاق لأداء دور فريد Fred، فصار شغله الشاغل.

قال لي: من المستغرب أن تسمعي الجميع في روما يقولون: مسكين ماستروياني! أنظروا إليه! لقد شاخ بين ليلة وضحاها. وهذا شيء فظيع. لم أدرِ ما الشفقة من قبل.

إن للقصة نهاية سعيدة. بعد نحو ستة أشهر، رأيت ماستروياني في نيويورك متجهاً في وقت الغداء إلى مطعم لو سيرك.لم أقل شيئاً وأنا ماضٍ إليه. وحين دنوت منه وأدخلت أصابعي في شعره الكثيف ابتسم وقال: شعر حقيقي.

وعن علاقته مع فيلليني قال ماستروياني: إن مابيني وبين فيلليني من صداقة وألفة يتصف بالخصوصية الشديدة بحيث ينبغي أن يكون شاذاً حتى يكون عادياً.

إن فيلليني صديقي ومخرج أفلامي. وعلاقتنا طبيعية تماماً. عندما نلتقي لا نضطر إلى الاحتراز، فاهتماماتنا متماثلة. كلانا يحب الجنس والطعام، ونفضِّل النساء الجميلات والجبن الممتاز على السياسة.

قال لي فيلليني: إن تدهور مؤسسة شينشيتا أشعرني فجأة بالشيخوخة أكثر من أي شيء آخر.

في عام ١٩٩٢ بيعت معدات شينشيتا وتجهيزاتها بالمزاد العلني. وكان ذلك بالنسبة إلى فيلليني قرع ناقوس الموت للمكان الذي كان يعتبره بيته شأن الشقة التي عاش فيها مع جيوليتا سنوات عديدة في روما.

إن الانهيار الذي أصاب شنيشيتا كان إشارة إلى ما ينتظر الصناعة السينمائية الإيطالية من أوقات عصيبة. كان المستقبل كئيباً بالنسبة إلى أضخم منصاتها، أي المنصة الخامسة حيث صنع فيلليني أفلامه. إن منصة بذلك الحجم قد أصبحت ديناصوراً. المنصة رقم ٥ فقط كانت من الضخامة بحيث احتوت مخيلة المخرج الذي لُقّب بالساحر Il mago. وحتى فيلليني، على كل حال، لم يكن ساحراً بما يكفي لإنقاذ الإستوديو الإيطالي العظيم من الاختفاء مع عالمه المحيط به. ولم يعرض الجمهور في أمريكا والعالم فقط عن مشاهدة الأفلام الإيطالية،بل أعرض الإيطاليون أيضاً. وتوقف الأمريكيون عن صناعة الأفلام في إيطاليا التي تحولت من أرخص مكان للعمل إلى أغلى مكان. وأخيراً لم يكن الانهيار المفاجئ للحكومة، ودخول قادة سياسيين ورجال أعمال إلى السجن، لم يكن ليعزز مكانة شينشيتا كقِبلة لصناعة الأفلام.

كان فيلليني يتمتع، خلال الأعوام الماضية، بالذهاب إلى شينشيتا أيام الآحاد، لأنه كان يجد الجو موحياً، وكان يحب نعمة الوحدة المستحيلة في أيام الأسبوع الأخرى. وفي الأعوام التالية كان من السهل أن يكون وحده في أي يوم، مع الأسف.

حين بيع ما في شينشيتا من أثاث وأزياء بالمزاد العلني، أدرك فيلليني أن تلك الوسائل لن تتوافر لمخرج مرة ثانية. أحزنه للغاية أن الأدوار التي قامت بها التجهيزات في الأفلام، وصارت تراثاً للجميع،لم تجعلها أكثر قيمة. لم يسأل أحد عن الأفلام التي أدّت فيها تلك التجهيزات أدوارها: عمن ارتدى ذلك المعطف أو لبس ذاك الثوب. والأمريكيون الذين لم يعرضوا أسعاراً مرتفعة، كانوا مستعدين لابتياع الخف الذي سلكت فيه دوروثي طريق الشهرة والثروة، أو روزبد Rosebud، مزلجة الطفولة عند أورسون ويلز، مهما كان الثمن. ووجد الزبائن أنفسهم في ذلك المزاد في مكان أشبه ما يكون بالسوق الذي تباع فيها المتفرقات بأسعار مخفضة. ونقلت طاولات تمّ تخليصها من ركام الأمتعة مجردة من الذكريات المرتبطة بها لتواجه مستقبلاً متقلباً لن تكون فيه إلا مجرد طاولات.

قال لي فيلليني: تخيّلي! لم يبيعوها لجامعي التحف، بل لصيادي الصفقات. إن ثمن الحياة هو الموت، وثمن النجاح هو الإخفاق. وأنا وشنيشيتا نموت معاً. لقد باعوا أجزاءها، أما أجزائي فليست مطلوبة.

لقي فيلليني كثيراً من الحفاوة والتكريم في أعوامه الأخيرة، وقليلاً من الفرص لصناعة الأفلام. قال: إن نيل جائزة أوسكار وحضور حفلات التكريم يرضيان غرور المرء، ولكن ما أبتغيه هو العمل. كان يتحسر على الأفلام التي لم يصنعها من مثل ((رحلة ج.ماستورنا)) و((دون كيشوت)) و((بينوتشيو))...

لقد حطمت قلبه السنوات الأخيرة التي كان يقضي فيها جلَّ وقته ويبذل كل جهده سعياً إلى بيع أعماله. قال لي وهو يتلمس قلبه: والآن ينبغي أن يحدد الطبيب المشكلة. وفي تلك اللحظة لم أفهم مغزى ما قاله تماماً.

وحتى حين كانت المهرجانات السينمائية تكرِّمه، والدعوات تأتيه من مختلف أنحاء العالم، كان فيلليني في روما يتساءل عمن يمكن الاتصال به،ويجري أكثر من مئة مكالمة هاتفية في الأسبوع، محاولاً جمع المال من أجل فيلمه التالي. وعلى الرغم من شهرته الكبيرة، وبسببها أيضاً، كان المنتجون عازفين عن دعم أعماله بأموالهم.

كان يثير سخطه أي اقتراح لتناول الغداء في روما مع شخص غريب أحضر معه ((صفقة)). لقد خاب أمله مراراً، فازداد تشككه بالزوار الأجانب الذين كانوا يقولون: إنهم يرغبون في تناول الغداء بغية مناقشة مشروع فيلم. وخشي أن يكون قد أصبح ذا جاذبية سياحية لرجال الأعمال الذين يعبرون روما إلى أماكن أخرى. كان الغرباء يأتون من كل مكان، ولاسيما من الولايات المتحدة، ويَعِدون وعوداً سخية، ثم ((يدخلون في الغروب))، وينتهي الفيلم، حسب وصفه. لقد أصبحت لديه قناعة راسخة بأن العمل خارج إيطاليا غير ممكن، وأوضح السبب قائلاً: لن أعرف هناك اللصائق داخل ملابس الممثلين، ولا المحلات التي اشتروا منها ربطات العنق.

قابل فيلليني بين واقع الشيخوخة، وبين تصوراته عنها وهو شاب، فقال: ثمة فارق في طاقات المخيلة. كان يسهل عليَّ وأنا صغير أن أتصور نفسي كبيراً، أو حتى شيخاً. أما الآن، وقد تقدمت بي السن، فإنني أحب أن أتصور نفسي صغيراً، ولكني أجد أن ذلك ليس بالأمر السهل.

كان يشعر أنه مازال قادراً على الإبداع. ((ولكن العالم كان يرفض ذلك، ورفضه ليس مباغتاً، بل متوانياً مثل المرض. وليس إلا بعد سنوات من العبث يدرك المرء اللحظة التي حدث فيها ذلك، اللحظة التي تقاعد فيها)).

قال لي فيلليني في أثناء تصوير ((السفينة المبحرة)): أذكري في كتابك إن لم يكن هذا الفيلم قنبلة، فسأعلن في المرة القادمة أنني مريض مرضاً مميتاً، بل من الأفضل أن أعلن أنني لا أعاني مرضاً مميتاً. فإذا أنكرت المرض صدَّق الجميع أنني مريض. ثم سأحتجب في شقتي مدة من الزمن، فيأتي المنتجون تحدوهم الرغبة في صناعة آخر أفلام فيلليني.

ولكن حتى ذلك لن يجدي لأنهم سيخشون أن أموت خلال الفيلم، وبالتالي لن يكون ضمان الربح كافياً.

في عام ١٩٩٣ أعلنت أكاديمية العلوم والفنون السينمائية أنها قررت منح فيلليني جائزة الأوسكار الفخرية. كانت هذه خامس جائزة تمنحه إياها الأكاديمية. وكانت قد منحته الجوائز الأربع الأخرى على ((الطريق)) (١٩٥٤)، و((ليالي كابيريا)) (١٩٥٧)، و((ثمانية ونصف)) (١٩٦٣) و((أماركورد)) (١٩٧٣).

وباسم مجلس الأكاديمية اتصل به رئيسه آنذاك روبرت نيهم Robert Nehme من لوس أنجلِس البعيدة، فأجابته جيوليتا في روما. أخبرها أنه تقرر منح فيلليني جائزة الأوسكار، ولكنه أخبرها ذلك بالإنكليزية، وكانت إنكليزية جيوليتا ضعيفة. ومع ذلك تجمدت كما تتجمد عادة عندما تسمع الإنكليزية على الهاتف. لم يتأكد رئيس الأكاديمية مما فهمته جيوليتا، لذلك قال: إنه سوف يتصل مرة أخرى.

كان الوقت صباحاً في لوس أنجلِس، وبالمصادفة كان موعد روبرت التالي مع إبراهيم موسى، أحد منتجي فيلم فيلليني ((المقابلة)). فتحدث موسى مع جيوليتا التي دعت فيلليني إلى سماع الأخبار على الهاتف. أسعده ذلك، ثم أخذ يفكر في سيناريو الرحلة، وفي الكلمة التي سيطلب منه إلقاؤها.

كان راغباً عن القيام بالرحلة إلى لوس أنجلِس، ولكن ليس بسبب عدم تقديره للتكريم. لقد فهم فيلليني أنه سوف ينضم إلى قائمة مخرجين من مثل شارلي شابلن، وكنج فيدور، وألفريد هتشكوك، الذين منحوا جميعاً هذه الجائزة.

كان لا يحبّ السفر بالمرة، وفي الثالثة والسبعين كان يعاني متاعب صحية فعلية. وافقت جيوليتا على استلام الجائزة نيابة عنه، مع أن صحتها هي نفسها لم تكن على ما يرام، ولكنها كانت دوماً تواقة للسفر، ومحبة للجوائز.

عدل فيلليني عن رأيه في اللحظة الأخيرة. قال لي: إن سائقي سيارات الأجرة في روما هم الذين أقنعوه في الحقيقة بالذهاب. كان كلما استقلَّ سيارة وحده، جلس في المقعد الأمامي وتبادل الحديث مع السائق. قال مرة: إنهم يقولون لي كيف أصنع الأفلام، ولكني لا أقول لهم كيف يسوقون. لقد جعلوا من ظهوري في حفلات الأوسكار مسألة تتعلق بالعزة القومية. وأنا لا أخذلهم فقط في عدم ذهابي، بل أخون بلدي أيضاً. لا يمكن أن أذهب إلى مطاعمي المفضلة من غير أن يحييني الندل ويسألون: هل ستذهب إلى الأوسكار؟ وحين أجيب بالنفي تُسدَى لي نصيحة مجانية غير مطلوبة مؤداها هو وجوب الذهاب.

إن ما جعل فيلليني يعدل عن رأيه أكثر خطورة من ذلك بما لا يقاس. كان يعرف قبل الجائزة أن صحة جيوليتا ليست على ما يرام مهما أنكرت هي ذلك، ومهما كره هو القبول به. وأدرك أن هذه الأوسكار كانت تعني الكثير بالنسبة إليها، وكذلك حضوره وتسلمه إياها. وما جعله يتردد هو مرضه، التهاب المفاصل المؤلم الذي يشلّ الحركة.

قال لي: يربكني كثيراً أن أبدو مريضاً أمام الناس.

وما خشيه هو ألا يتمكن من إجادة الأداء في الاحتفال. كان يكره أن يلحظ عجزه.

وعندما عُرض الاحتفال، وشاهده قرابة بليون مشاهد، كان ظهوره لا ينسى مع ذلك. بعد أن قدَّمه مارشيلو ماستروياني، وقف الجميع احتفاء به. وخاطب فيلليني الجمهور قائلاً:

أرجو أن تجلسوا، وترتاحوا. فإن كان لواحد ههنا أن يشعر بشيء من عدم الارتياح، فهذا الواحد هو أنا فقط.

وقالت صوفيا لورين التي حملت الجائزة: إلى فديريكو فيلليني، أحد أعلام قصاصي الشاشة، مع التهاني.

ورداً على شكر فيلليني، سألته: أتسمح بقبلة؟ فأجاب: أجل أنا توّاق إلى ذلك. فقالت حسناً! ثم قبلته. بعد ذلك تبادلا كلمات الشكر.

صافح فيلليني ماسترورياني، ثم واجه الجمهور. كان صوته حين تكلم لا ينمُّ على أي مرض أو توتر:

أود لو أن لي صوت الدومنجو Domingo لأقول كلمة شكر طويلة جداً. ماذا أقول؟ لم أتوقع ذلك حقاً، أو ربما توقعته، ولكن ليس قبل خمس وعشرين سنة أخرى.

كانت أمريكا والسينما شيئاً واحداً تقريباً بالنسبة إلى البلد الذي أنا منه، والجيل الذي أنتمي إليه. والآن فإن وجودي بينكم أيها الأمريكيون الأعزاء يجعلني أشعر أنني في بيتي. وأريد أن أشكر لكم جميعاً إشعاري بذلك.

من السهل في هذه الأحوال أن يكون المرء كريماً ويشكر الجميع. وبالطبع أودُّ قبل أي شيء أن أشكر الذين عملوا معي جميعاً. ولا يمكنني أن اسميهم كلهم، ولكن يمكنني أن أذكر اسماً واحداً، اسم ممثلة هي زوجتي أيضاً. فيا جيوليتا العزيزة، شكراً لك.

وأرجو أن تكفّي عن البكاء.

أظهرت الكاميرا جيوليتا بين الحضور وهي تبكي، ثم عادت إلى فيلليني الذي قال: Grazie. وانتهى العرض.

كانت هذه أكثر لحظات تلك الأمسية تأثيراً وإثارة للحضور وللمشاهدين في العالم. لقد شاهد جمهور الشاشة العريض تألقاً وعلاقة، ودموع فرحٍ تنهمر من عيني جيوليتا، ولم يعلم طبعاً أن فديريكو وجوليتا كانا مريضين.

أصبحت عبارة ((لاتبكي يا جيوليتا)) عبارة شائعة في إيطاليا. وهي تقال كلما ذكر الذين لا يتكلمون الإنكليزية اسم فيلليني.

كانت تجربة السفر الطويل بالطائرة، والكلمة التي ألقيت بالإنكليزية أمام العالم، والوقوف مع معاناة الألم وإخفائه عن الجميع، كانت هذه التجربة امتحاناً عسيراً. حين كان صحيح الجسم كان لا يتردد في الإعلان عن المرض، وفي الاحتجاج بأقل ألمٍ أو أذى للاعتذار عن السفر. ولما اعتلّت صحته فعلاً، صار لا يرغب في إعلام أحد بذلك. كان ينفر من التعاطف. وخاف أن لا يصدقه الناس لأنه أطلق صيحات التحذير الكاذبة مرات عديدة. كما أن أية إشاعة حول تدهور وضعه الصحي قد تعرقل فرص الحصول على مال من أجل فيلم جديد.

كان حضور فيلليني مطلوباً في كل حفلة في تلك الليلة، على أن الحفلات لم ترقه كثيراً. لقد أجهده السفر من روما إلى لوس أنجلِس، وكان قد أصرَّ على القيام بالرحلة من غير توقف رغبة منه في الخلاص منها كلها. كان يشعر وهو بعيد عن روما وكأنه نبتة مقتلعة من جذورها.

ومع أنه رغب في العودة رأساً إلى فندق بيفرلي هلتون بعد أن صُوّر وهو يحمل الجائزة في الصالة الخاصة بالصحفيين، رغب أيضاً في أن يكون دمثاً مع أعضاء مجلس الأكاديمية الذين منحوه أصواتهم. فانتظر طويلاً حتى يشكرهم ولكنه لم يحضر العشاء الذي أُعدَّ تكريماً للفائزين والمرشحين.

سرَّ أخيراً بالعودة إلى الفندق في تلك الليلة. واستراح من التوتر الذي دام شهوراً. تصوَّر العالم أن فيلليني كان سعيداً جداً باستلام الأوسكار، إلا أنه في الحقيقة لم يتمتع بها إلا عند الانتهاء من ذلك. قال لي: إنه لم يجد شيئاً متعباً مثل التردد. كان يكره مواجهة المعضلات، وبالتالي اتخاذ القرار نفسه مرة بعد أخرى. فبعد شهور من التوقع المتوتر، والخوف من السفر ومن الظهور على شاشة التلفاز، وبعد استهلاك الطاقة على معضلة الذهاب أو عدمه، إضافة إلى القلق من المرض، احتفل فيلليني في جناحه الخاص في الفندق، وشرب الشمبانيا مع جيوليتا، وماسترورياني، وماريو لونغاردي، وفياميتا بروفلي.

تمنّى مارشيلو أن يحضر كل الحفلات، وأرادت صوفيا لورين أن يصطحبها، وكانت كاثرين دينوف، أم إحدى بناته، موجودة في لوس أنجلِس في تلك الليلة لأن فيلمها ((الهند الصينية)) Indochine قد رشح لجائزة الفيلم الأجنبي. كانت جيوليتا ترتدي ثوب الأوسكار، وكانت تلك ليلتها أيضاً، ولكنها اختارت أن تبقى مع فديريكو، كما فعل ماسترورياني والآخرون.

في صباح اليوم التالي كنتُ مع فيلليني في الفندق. كان يستعد للسفر إلى روما في الرحلة الثانية من لوس أنجلِس. خرج من المصعد، وتوجه نحوي في مشقة واضحة. جلسنا في آخر ردهة الانتظار، وخلف حاجز كتيم يفترض ألا يقترب منه تجمع المعجبين والصحفيين.

كان فيلليني سعيداً حين طمأنتُه أنه كان رائعاً على الشاشة، إذ كان منتصب القامة، ولم يظهر أنه مريض أو متوتر جداً، وأن الجميع فهموا إنكليزيته، ولم يظهر سميناً ولا خفيف الشعر.

قال: كنت في تلك اللحظة واقفاً بالفعل هناك. كان الموقف مثيراً، ولكن بعد ذلك لم أتذكره جيداً.

أسعده أن يتكلم بضع دقائق مع بيللي وايلدر، أثناء تكريم نقابة المخرجين له، مع أنه لم يستطع أن يصعد إلى المنبر كما هو مقرر في البرنامج. قال: كان بيللي يبدو دائماً أكبر مني، إلا أنه الآن يبدو أصغر.

كان في حفل الاستقبال بول مازورسكي أيضاً، صديق فيلليني القديم. وقد قال فيلليني: إن بولينو يتمنى دوماً أن يأخذني إلى سوق المزراعين، وإلى البندقية، أو إلى البندقية وكاليفورنيا. ذات يوم سأذهب معه أما في هذا الوقت فلا.

قاطعتنا فتاة مراهقة وطلبت توقيعاً. سألها فيلليني: ((هل تعرفينني؟))

فأجابت بلا تردد: ((فيلليني)).

لم يكن معها ورق وقلم، لذلك رسم اسمه على جبينها بإصبعه. وعندما انتهى من ذلك، ضحك. وبدا عليها الرضا. فحتى لو لم يكتب التوقيع في دفترها، فإن بإمكانها الاحتفاظ به في ذاكرتها.

بعد أن مضت قال فيلليني: جاءتني إحداهن البارحة، وطلبت توقيعي. وعندما سألتها إن كانت تعرفني قالت: ((أجل أعرفك. إنك السيد فيلميني)).

جلسنا وتحدثنا زمناً طويلاً بدا لنا قصيراً. قال لي: لا أدري بالضبط ما ألمَّ بي، غير أنني أعرف أن علاقتي مع جسدي قد تغيرت. كنت لا أبالي به، والآن يشعرني أنه موجود، ولكن ليس من أجل المتعة كما في

الماضي، وهو يرسل إليَّ رسائل قصيرة أو طويلة. لقد كفَّ عن خدمتي، والانتباه إلى مطالبي. وصار يصرخ: أنا المدير.

أنا لا أترقب النوم الآن، لأني لم أعد أرى تلك الأحلام الرائعة التي يعبث فيها خيالي، وإذا رأيتها فإني لا أتذكرها.يمكنني أن أتكيف مع جسد معطوب قليلاً ما دامت طاقة التخيل عندي سليمة. وأنا أخشى موت فيلليني أكثر حتى من الاحتضار.

كلما تقدم المرء في السن، استيقظ أبكر فأبكر، وليس هناك ما يستيقظ من أجله، لا داعي للاستيقاظ على الإطلاق. وهذا أمر غريب. ولعل ذلك يرجع إلى اشتداد النهم في الحياة، وعدم الرغبة في أن تفوتك لحظة واحدة من العمر الذي يمرُّ سريعاً. كنت أبكّر في الاستيقاظ دائماً. والآن بعد أن أصبح النهار أقل وعداً، يبدو أن جسدي صار يتوق أكثر إلى ضوء النهار، ويتشبث به.

أتذكر أنني كنت أتساءل عن سبب ازدياد خوف المسنّين من الطيران كلما صارت حياتهم أقل استحقاقاً للعناء. وهذا ما أشعر به الآن. لم أحبَّ الطيران مطلقاً، وأعجوبة النجاة كانت تزيدني يقيناً أنه حتى ج.ماستورنا لم يُهيّأ للطيران. إن مخاوفي من الطيران قد ازدادت الآن أكثر من أي وقت مضى، لأن التوقع يقلقني. وحين أصل إلى قصدي أكون قد طرت في الحقيقة عدة مرات. والأدهى من ذلك هو أن الألم الآن لا يتيح لي أن أهرب ولو لحظة. فهو يشعرني بكل لحظة في الطائرة. لم أعد أستطيع أن أهرب بالخيال من بعض الرحلة كما تعودت سابقاً. يبدو أنني لا أستطيع أن أعثر على مكان لي.

إن أمراض القلب والسكتات تتكرر في أسرتي. فشقيق أمي أصابته سكتة أعجزته عن الكلام. ومات شقيق أبي، وأخي ريكاردو . كلاهما أماتته هذه العلة. وعندما كنت صغيراً قال الطبيب لأمي: إن نبض قلبي غير منتظم.

خلال الرحلة إلى أمريكا، تذكرت جنازة أبي حيث رأيت عدداً من النسوة المكتنزات الأجسام لم أعرفهن أنا ولم تعرفهن أمي. كنت واقفاً في المؤخرة بعيداً عن أمي الواقفة عند القبر. كن يبكين، كن يسفحن دموعاً غزيرة.تبيَّن أنهن بائعات كان أبي يعرض عليهن أصناف المربّى والحلوى وشيئاً آخر. لم يكن أبي يختلف عني في الواقع. وتساءلت: من سيحضر جنازتي؟

بعد هذا السؤال أضاف فيلليني في لهجة خفيفة: لا تحزني ياشارلوتينا. تذكري أن الحياة، في أحسن أحوالها، بوظة طريّة مغطاة بالشوكولاتا الساخنة الداكنة.

تركني للعودة إلى الطابق العلوي. وحين دخل المصعد التفت ورفع ذراعه بشيء من الجهد، ولوَّح لي. تذكرت صورة فيلليني الرشيقة على دراجته التي انطلق بها مرِحاً في ذلك اليوم الذي التقيته فيه أول مرة في فريجيني منذ أربعة عشر عاماً.

منذ لحظة مغادرته لوس أنجلِس في اليوم الذي تلا حفلة توزيع الجوائز، ووصوله إلى روما في الأول من نيسان عام ١٩٩٣، لم يكن لدى فيلليني إلا قليل من الوقت للتمتع بالجائزة الجديدة. فإلى جانب معاناة التهاب المفاصل، كان عليه أن يقرر إن كان سيجري عملية جراحية للقلب أم لا. واتخذ القرار بعد جهد جهيد. وعلى

الرغم من عدم تأكده من الأمر، ذهب إلى سويسرا في حزيران لإجراء العملية.

كثيراً ما صرَّح فيلليني أن الأماكن الجبلية تفزعه من غير أن يعرف السبب. وكان يقول: كلما رأيت جبالاً في المنام حدثت أمور سيئة. وبعد استعادة عافيته في زيورخ كان شديد الحزن. وكالعادة تاقت نفسه إلى مكان واحد فقط هو روما، ولاسيما أن بصره كان لا يقع إلا على تلك الجبال السويسرية المنذرة بالشر...

مازح وغازل الممرضات السويسريات كالعادة، ولكنهن كن جادات للغاية بحيث لم يستسغن ذلك. ما استطاب فيلليني طعام المشفى السويسري. كان يوجد موزلي Muesli، في حين كان يفضل أن يأكل ريسوتو risotto. وحين أفاق من الخدار قال: إنه جاهز للسفر، وأنه كان يحلم بالطعام، لذلك فهو توَّاق إلى العودة إلى حيث يتوافر بعض منه.

نصحه الأطباء بالبقاء في المشفى، أو الانتقال إلى فندق في زيورخ قريب من المشفى، إن كان مصرّاً على المغادرة في الحال. كان ثابت العزم، وهم سمُّوا ذلك ((عناداً)). ثم توصلوا إلى حل وسط هو أن يؤذن له بالذهاب ولكن ليس إلى روما، بل إلى حيث يستعيد عافيته، إلى المنتجع الهادئ وموطن طفولته، ريميني، المدينة الواقعة على الشاطئ الأدرياتيكي على بعد مئة ميل جنوبي البندقية.

لم يكن فيلليني يرغب بالعودة إلى ريميني. فالمقابلة بين صورتها في الذاكرة، وواقعها المعاصر كان يحبطه على الدوام. كان يتوقع أن يرى في الشارع كلب أمه الصغير تيتينا.

قال: أفكر في السيرك الذي عبر المدينة وأنا صغير. ربما كان سيركاً صغيراً، إلا أنه بدا لي كبيراً. آنذاك كنت أظن أن جميع الكبار طوال. إن اللحظة التي يكتشف فيها المرء شيئاً هي أهم لحظة في حياته. وربما كان حبي للأفلام الذي اكتشفته في فولجور، حيث أصبح الأخوة ماركس أسرتي الحقيقية، ربما كان له صلة برفض الكِبَر في السن.

ومع ذلك أُغري بالإقامة في أحد أجنحة الفندق الكبير الذي يقدم الطعام للنزلاء طبعاً، ووجد هو أن شيئاً من الإعجاب المحليّ سيشدّ عَضُده.

بعد إقامة قصيرة في ريميني، عادت جيوليتا إلى روما للاهتمام بالفواتير والبريد وأمور أخرى مستعجلة. كان عليها أيضاً أن تراجع أطباءها. أراد فيلليني مرافقتها، إلا أن الأطباء رفضوا ذلك، واقتنع هو بالبقاء والانتظار لأنه أراد تحاشي لقاء المنتجين الذين قد يقررون أن المرض قد أعجزه عن العمل، أو المصورين المنتظرين على الدوام.

كانت الإقامة في أحد أجنحة الفندق الكبير ضرباً من المستحيل بالنسبة إلى فيلليني الصغير. لم يكن ليصدق أنه ذات يوم سيقيم هناك ضيفاً مكرّماً معزّزاً، وأن الفندق سيعتبر استضافته امتيازاً. تذكر حين كان يطارده البواب وهو صغير. ولم يكن ليخطر له بالتأكيد أن يقيم هناك وهو مريض كئيب. وحتى الخدمة في الفندق، والتي كان يطيب له التمتع بها، لم يجد فيها أي متعة.

أُغمي على فيلليني في جناح الفندق وجيوليتا في روما. انهار بعيداً عن الهاتف، وعجز عن طلب النجدة.

لم يفقد وعيه تماماً، إلا أنه بقي وحيداً خمساً وأربعين دقيقة، ثم دخلت عاملة الفندق لتطوي السرير فوجدته مستلقياً على الأرض.

نُقل فيلليني إلى المشفى في ريميني على عجل. وأخذ ثانية يلقى النكات ترفيهاً عن الممرضات، وعن الصحفيين، وعن نفسه. لقد اعتبر السكتة فألاً سيئاً، لأنها حدثت لأخيه ريكاردو قبيل الإصابة بالسكتة المميتة.

وفي المشفى أجريت له الطقوس الأخيرة.

اعتبرت السكتة خطيرة، ولكن لم يفهم منها أنها خطرة على الحياة. قيل له: إن الشفاء الكامل ممكن مع الزمن والمعالجة، وأنه يستطيع أن يعيش حياة حافلة حتى لو حدث الأسوأ، وأصيب بالشلل النصفي، وحتى لو اضطر إلى استخدام الكرسي ذي العجلات. كان شعور فيلليني مختلفاً، أكّد في أول رد فعل له أنه يؤثر الموت على العيش ذليلاً نصف مشلول. نُصح له الذهاب إلى فيرارا Ferara، حيث يوجد ((مشفى السكتات العظيم)) Ospedale San Giorgio، وحيث عولج مايكل أنجلو أنطونيوني في عام ١٩٨٥.

وافق فيلليني، مع أن فيرارا لا تقع على الطريق المؤدية إلى روما. كان يعتقد أن فرصته الوحيدة للعيش والشفاء ومعاودة العمل ستكون في روما.

وفي مشفى فيرارا عولج فيلليني، واسترد شيئاً من حيويته عندما سُمح له باستخدام الهاتف. ومع أنه لم يحب في الحقيقة الكلام على الهاتف مطلقاً، فإن الهاتف في مشفى فيرارا كان يمدُّ حبل نجاة إلى روما. قام بالتمرينات المملّة التي نصحها له الأطباء، وأكل الطعام ((الصحي)) التَفِه، وشاهد التلفاز أيضاً.

مُنع فيلليني من الخروج إلى الحديقة عندما اكتشفوا مصوّراً مختبئاً في شجرة وقد استوى عليها ليصوره وهو جالس في كرسي المقعدين. قال: إنه يتعذر عليه أن يتخيل نفسه يواجه حياة ((الكرسي)). وقال أيضاً: ما أفظع أن يمعن الخيال في التحليق بينما الجسد لا يأتمر بأمره. فأنت تشعر وكأنك عالق بجسد إنسان آخر. الآن أفهم أنني مفقود. لقد فقدت نفسي.

اتصلتُ به في المشفى حين اعتقد أنه سوف يبرأ، ويتمكن من معاودة العمل، وأحسست في صوته ما ينمُّ على زوال التوتر. قال: إنه يشعر بالحرية التي يشعر بها الإنسان بعد اجتيازه محنة. وحذّرني من إعلام أحد عن مكان وجوده، مع أن ذلك كان غير لازم بالتأكيد.

لم تكن جيوليتا معه في فيرارا، على أنها لم تختر هي ذلك، بل أُرغمت عليه بعد أن أُدخلت إلى مشفى روما سراً. وتسرّب نبأ إلى الصحافة يفيد أنها تعاني إرهاقاً عصبياً سببه التوتر الشديد، غير أن الحقيقة هي أن الأطباء قالوا: إنها مصابة بالسرطان، والورم الذي في دماغها لا تُجرى عليه جراحة.

في عام ١٩٩٣ قال لي فيلليني في فندق بيفرلي هيلتون صباح اليوم الذي أعقب حفلة توزيع جوائز الأوسكار: لا أستطيع أن أتخيل الحياة من غير جيوليتا.

أخبرت جيوليتا الأطباء بلا مواربة أنها تفضّل ألا تسمع الأخبار إذا كانت سيئة،وآثرت، وهي الورعة، أن تصلي.

ولما علم فيلليني بوضع جيوليتا الحرج، وأنها على علم به، أعلن أنه ينبغي أن يذهب إلى روما ليراها في المشفى، وصمم على ذلك تصميماً لا رجعة عنه.

كان الموضوع يقتضي ألا يعلم بالرحلة إلا ماريو لونغاردي، وبعض الأصدقاء والأطباء. وكان يُفترض ألا يكتشف الصحفيون ذلك، إلا أنهم اكتشفوه. كانوا ينتظرون. قضى فيلليني يوماً وليلة وقسماً من اليوم التالي مع جيوليتا في المشفى في روما، ثم عاد بالنقَّالة إلى فيرارا.

وبعد العودة إلى هناك شعر بالإحباط لأنه لم يشعر بأي تغير في قدرته على استعمال يده أو قدرته على المشي. قيل له: إن التحسن سوف يستغرق وقتاً, ومرَّ الوقت، ولم يضمن له أحد شفاء كاملاً. كان فيلليني يرى في عيون الأطباء تشككاً في إبلاله التام من المرض. حاول أن يتكيف مع الحالة. وماذا كان يمكن أن يفعل غير ذلك؟ كان العمل هو الأمل الوحيد. فلو استطاع أن يعود إلى صناعة الأفلام لاستطاع أيضاً أن يساعد جيوليتا بالبقاء معها. كان ينبغي أن يكون معها.

كانت روما هي الجواب، حتى لو اضطر للبقاء في مشفى هناك. تمكن فيلليني من إقناع الأطباء بأنه سيتماثل من مرضه سريعاً هناك. غادر ريميني مرة أخرى، ولكنه غادرها هذه المرة للإقامة في روما ما تبقّى له من الحياة، كما تبين فيما بعد.

كانت ذكرى زواج فيلليني وجيوليتا الخمسين تقترب. وخلال هذه الأعوام كان فيلليني يمزح مع جيوليتا قائلاً: إنها ذكرى زواجها لا زواجه. ولم تكن جيوليتا تستظرف هذا التعليق بتاتاً.

غادرت جيوليتا العيادة بعد السماح لها بذلك. وكان فيلليني على استعداد للاحتفال بالذكرى كيفما شاءت الاحتفال. لقد اكتسبت هذه الذكرى أهمية بالغة في نظره أيضاً، فرسم بطاقة نسخ على أحد وجهيها ما رسمه يوم زواجهما، ورسم على الوجه الآخر البطاقة ذاتها مع تغيير التاريخ من ١٩٤٣ إلى ١٩٩٣، والعنوان من لوتزيا إلى مارجوتا.

فكّر فيلليني في خطط متنوعة. كان راغباً في تناول عشاء رائع معها بدلاً من إقامة حفلة. واقترحت جيوليتا أن يدعو بعض الأصدقاء إلى العشاء، وأن تطهو هي معكرونتها الخاصة. وأصرَّ هو على أن يتناولا العشاء وحدهما في أحد المطاعم الفاخرة.

وفي أثناء ذلك أقنع فيلليني الأطباء في المشفى بالسماح له بنزهة قصيرة حتى في الكرسي البغيض. أراد أن يزور إحدى المكتبات. قيل له: إن الكتب يمكن أن يشتريها له شخص آخر، ولكن ذلك لم يكن هو المراد، لقد اشتاق إلى متعة الاختيار الخاصة.

كان فيلليني يرى أن الشراء من المكتبة لا يضفي الحياة على الكتب فقط، بل على تجربة شرائها أيضاً. وفي المكتبة تعرَّفه الباعة وتحدثوا معه عن الأفلام، وطلب أحدهم من فيلليني أن يقرأ له مخطوطاً، فدعاه فيلليني إلى إرساله إليه في المشفى. وانضم الزبائن إلى الحلقة. وأعرب الجميع عن تمنياتهم له بالشفاء العاجل.

ما أحيط فيلليني في أوقات أخرى باهتمام مثل هذا الاهتمام الذي أحيط به في السوق. ولذلك طال تجواله هناك. فكان محط أنظار الجميع الذين كانوا يراقبون ما يشتري. كان لا يحلو له الذهاب إلى السوق من أجل

شراء الطعام من شارع ديلا كروتشي طبعاً. أما آنذاك فإن أي خروج من المشفى كان يبهجه. ووجد مسرة في أن يكون في مكتبة مع كل أولئك الناس الأصحاء، ووسط المعجبين.

خلال هذه النزهة، كان مجرد استنشاق هواء روما شيئاً مثيراً. كان يعتقد أنه يستطيع أن يميزه من هواء أي مكان مثلما يصنع بالروائح خبير العطور الفرنسي الذي يسمونه ((الأنف)). وفي داخل المشفى الذي كان من المفروض أن يبقى فيه بضعة أيام أخرى، كان من الصعب أن يتحقق أنه في روما. فالمشافي هي المشافي حيثما كانت. ومع ذلك فقد كان في روما، وذلك كان يعني بالنسبة إليه أن الأمور كلها ستسير على ما يرام.

إن الخروج إلى الشوارع التي أحبها فيلليني كثيراً قد حرَّضه على الحركة. فإن تمكن من الخروج إلى المكتبة، فلماذا لا يمكنه اصطحاب جيوليتا إلى مطعم لتناول الغداء يوم الأحد، والارتياح قليلاً من المرض؟ وهناك في وسعهما أن يخططا احتفالهما السنويّ. تعهَّد فيلليني ألا يكون في ذلك اليوم مثل سائر الأيام، وهو الذي يربكه الاحتفال المعلن بأمر خاص مثل ذكرى الزواج. لقد عرَّف فيلليني الزواج الرائع بأنه ((ذلك الزواج الذي يعتبره الزوجان رائعاً)). تذكر الماضي البعيد، وشبابهما معاً. كانت الذكرى أشد إشراقاً من خلافاتهما اللاحقة حول ما وقعا فيه من شبهات.أراد أن يكفر عن ((سيئاته)) الماضية، وأن يسعد جيوليتا ما أمكنه ذلك.

وعلى الرغم من بعض المخاوف، فإن الأطباء في مشفى روما قد أقنعتهم حجج فيلليني القوية دائماً. فبعد أن لاحظوا كيف قوَّت معنوياته تلك الساعات القليلة خارج المشفى، وافقوا على خروجه يوم الأحد لتناول الغداء مع جيوليتا التي كانت قد عادت إلى شقتهما. كان فيلليني يأمل في الانضمام إليها قريباً. وبما أنه اعتقد أن حالتها أسوأ من حالته، فقد اقترح أن يقيما بروفة للاحتفال الذي كان سيقام في موعده بعد أسبوعين.

استحوذ عليه الموضوع تماماً كما كان يحصل دائماً عند إقدامه على أمر بكل ما أوتي من حماسة. ورغب في الاعتراف بالرقم خمسين. ومع أنه كان أشهر من أن يخفي سنّه، فقد كان يتحاشى التصريح بالرقم الصحيح، وكأنما التصريح به يجعله أكثر واقعية. فالاعتراف بالذكرى الخمسين للزواج كان يعني الاعتراف بسن معينة. كان فديريكو أكثر حساسية فيما يتعلق بالسن مع جيوليتا.

وبعد أكثر من نصف قرن من تناول الوجبات معاً، فإن غداء يوم الأحد ذاك قد قُدِّر له أن يكون الأخير من غير أن يعلم أي منهما ذلك.

أراد فيلليني أن يذهب إلى مطعم سيزارينا، ولكنه كان مغلقاً. كانت سيزراينا قد ماتت منذ أعوام، ومع ذلك بقي مطعمها هو المفضل عنده. اختار مطعماً آخر مجاوراً، وألفياه مغلقاً أيضاً. أما المطعم الثالث الذي اختاره فقد وجداه مفتوحاً، ولقيا فيه الترحيب.

كانت جيوليتا مفعمة بالأمل على الدوام، وكان فيلليني حينئذٍ مثلها. إن تصحيح مزاجه كان يلزمه وجبة جيدة.

أكثر من الطعام وأكثر من الكلام، فبدأ فجأة يغصّ بالطعام. كانت قطعة من الموزاريلا هي السبب. لقد أثرت السكتة في قدرته على الابتلاع، ولكن سعادة تلك اللحظة أنسته ذلك. كانت لحظة مقلقة، ولكنها انقضت

ولم يظهر أنها ذات خطر.

بعد الغداء رافق جيوليتا إلى البيت، ثم ذهب مع الشاب الذي كان يسوق السيارة ليرى مكتباً جديداً كان يفكر في استئجاره. كان موقع المكتب قد أعجبه منذ أن رآه من نافذة المشفى. وحين زار المكتب أعلن أنه كامل. أراد أن يوقّع عقد الإيجار في اليوم التالي مشيراً مرة أخرى إلى أنه يترقب الإعداد لفيلم جديد. كان سيوقّع العقد في ذلك اليوم لو لم يكن يوم أحد. وباشر التخطيط للشروع في العمل على فكرته الجديدة، وهي قصة عن ممثلي فودفيل متقدمين في السن لم يشاهد أحدهما الآخر منذ سنين، ولكنهما يلتقيان في مشفى في فيرارا بعد أن أصيب كلاهما بالسكتة. وبما أن الفكرة مبنيّة على المرض والمشفى والخيالات التي استدعتها السكتة، بما فيها تجربة دنوّ الموت، فقد كان تنويعاً على قصة ماستورنا. كان عازماً على استخدام تجربة المشفى في ريميني وفيرارا وروما استخداماً بنّاءً بغية صناعة فيلم عما حدث له. قال لي: يمكنني على هذا النحو أن أصنع من التجربة السلبية للمرض تجربة إيجابية. إن تحويل ذكرياتي إلى أفلام، يجعل ذكريات الأفلام التي صنعتها منها تحلُّ محلَّ الذكريات.

لقد خطرت له الفكرة نفسها عندما أصابه مرض خطر منذ ربع قرن مضى. قال: عندما احتككت بالموت أول مرة، أدركت مدى قربه مني. وفكرت حالما تمكنت من التنفس أنني لو مت لأثار ذلك غضبي حقاً. لو مت لحرمت من صناعة أفلام كثيرة، ولكان منتصف الستينات آخر المطاف. لا يسعني الآن أن أغضب من الحياة التي عشتها. ولعلني أشعر بالخيبة لأنني أتمنى أن أضيف إلى أفلامي فيلماً آخر، فيلماً واحداً فقط، أوه! وفيلماً آخر فقط بعد ذلك...

وفي المرة السابقة، على كل حال، سرَّ فيلليني أن يجد أنه قد نسي التجربة كلها حالما غادر المشفى. وصف ذلك بالقول: لقد نفضتها عني كما يفعل الكلب. وقال لي: أفكر الآن في النص، ولكن عندما أرجع إلى البيت قد أنفض ذاكرتي ثانية وأصنع فيلماً حول موضوع مختلف.

ولكن وأسفاه! لم يعد فيلليني إلى البيت بعد ذلك.

بعد أن تناول فيلليني الغداء مع جيوليتا، عاد إلى المشفى، وهناك أصابته مساءً سكتة شديدة، وأخذه السبات، فنُقل إلى العناية المشددة. فقد الأطباء هذه المرة أي أمل في شفائه، مع أن جيولتيا، وأهله وأصدقاءه ظلوا متعلقين بالأمل. وأصرَّت جيوليتا على زيارة زوجها في غرفة العناية المشددة خلافاً لنصحية الأطباء، مع أنه لم يظهر عليه أي شعور بوجودها. وأُعلن بالمصطلح الطبي البارد أنه ميت الدماغ.

وبينما كان فيلليني مستغرقاً في غيبوبته كان حشد من صيّادي الصور ينتظر في الخارج.

وبعد أسبوعين، وفي اليوم التالي للذكرى الخمسين لزواجهما هو وجيوليتا، مات فيلليني من غير أن يستعيد الوعي طيلة تلك المدة.

بثَّ التلفاز خبر وفاة فيلليني قبل أن يخبر جيوليتا أحد، فعلمت النبأ من هناك، خفَّ ماريو لونغاردي إلى جانبها للمواساة ومقابلة الصحفيين الذين توقع أن يتجمعوا في شارع مارجوتا. وكما تبين له، كان مراسلو

الصحف قد وصلوا، وامتلأ بهم الشارع الضيق تماماً.

بقي الصحفيون، ولاسيما المصورون منهم، محتشدين ليل نهار عند المشفى.علم أحدهم من مصدر موثوق أن فيلليني قد مات، فنقل هذه المعلومة إلى أحد المصورين وأخذ الثمن طبعاً. أفلح المصور في الدخول إلى غرفة العناية المشددة حيث سحب الغطاء، ونزع الأنابيب ليصوِّر فيلليني الميت من غير عقبات. واعتقد الجميع أن المصور قد ارتدى لباس المشفى الأبيض، وشقَّ طريقه إلى الغرفة مدعياً أنه مستخدم. والحادثة ذكرتنا باللحظة التي يطلب فيها بابرازو من مارشيلو في ((الحياة الحلوة)) أن يدخله معه إلى الشقة بغية التقاط صور لجسد شتاينر.

أخذ المصور صورة فيلليني، وأسرع بها إلى إحدى محطات التلفاز التي بثّتها مع الأخبار. ارتفعت صيحات الاحتجاج على الفور، فحوصرت المحطة بالمكالمات الهاتفية المعبرة عن السخط العام، وهدَّد أصحاب الإعلانات بإلغاء إعلاناتهم. لقد ارتاع الجمهور. والصورة استثارت رد الفعل الذي استحقته باعتبارها اعتداء فاضحاً على خصوصية حبيب إيطاليا فيلليني. ورفضت باقي المحطات الصورة شأن كل صحيفة ومجلة بما فيها صحف الفضائح. ولم يُعرف أفعل أصحابها ذلك بسبب شعورهم الإنساني، أم بسبب علمهم بالاستجابة السلبية التي أحدثها العرض الأول للصورة.

لقد قضيتُ الشهور الأخيرة من حياة فيلليني معه، على أنني لم أعرف ولم يعرف هو أنها كانت الأخيرة. ولم ألحظ إلا في تلك الفترة نغمة الحزن المتوانية في صوته، والتي حدَّث كثيراً من تبسُّطي معه. فهمت أن صحته قد ساءت، وأنه كان يشعر أنه مهدد جسدياً. كان يرى أن فكرة العجز أفظع من رعب الموت. كان حزيناً للغاية على الأفلام التي لم يصنعها بعد أن أيقن أن ليس له مستقبل ذو شأن كمخرج.

كان غير متأكد من إنجاز حتى ما سمّاه ((الفيلم المحدود)) الذي كان من شأن طبيعته المحدودة أن تجعل إنجازه ممكناً ووشيكاً. لقد وعد جيوليتا قبل أن يمرض بأن يصنع فيلماً لها يكون هدية في ذكرى زواجهما الخمسين. وكانت هي تودّ أن تمثل في فيلم آخر من أفلامه، فاستذكر فيلم ((دفتر مخرج))، وفكر في عمل فيلم عنوانه ((دفتر ممثل)) يجتمع فيه جيوليتا وماسترورياني بعد افتراق. وكان ذلك أقل المشروعات التي فكر فيها طموحاً من حيث ميزانيته الصغيرة نسبياً.

عندما سمعت أن فيلليني قد مات كنت متيقنة أنه مات مسحوق القلب أياً كان السبب الظاهر. لقد مات الولد فديريكو، والرجل والمخرج فديريكو فيلليني، أما فيلليني الأسطورة فهو مستمر في الحياة.

بعد رحيل فيلليني اكتسبت أفلامه حياة جديدة. فهي الآن تتنقل بين دور السينما من نيويورك إلى نيودلهي. ومن ساوْباولو إلى سنغافورة. وتتصدر الصحف الصادرة في لغات عديدة حكايات متقدة العاطفة عن فيلليني. وفي إيطاليا نال فيلليني بعد موته الشهرة الواسعة التي راغت عنه في حياته. فخلال فترة السبات، كانت وسائل الإعلام تقدِّم تقارير متواصلة عن حالته الصحية. وعرض التلفاز مشاهد عديدة من أفلامه إضافة إلى عرض أفلام كاملة. لقد دخل فيلليني فجأة إلى كل منزل في إيطاليا، واعتُبر صديقاً لكل الذين لم يشاهدوا واحداً من أفلامه. ورأى الإيطاليون جميعاً أنهم قد عرفوه، فشعر كل واحد منهم بالخسارة. وهكذا أصبح فيلليني أشهر رجل

في البلاد. لقد صار في موته أشهر منه في حياته.

عُلقت على النوافذ في روما أعلام كُتب عليها: ((تشاو، فيلليني)). ووضعت المطاعم التي كان يتردد إليها أشرطة سوداء حول صوره. وبقيت تلك الأشرطة عدة أسابيع، ثم انتزعت. لقد انتمى فيلليني إلى الأبدية.

وفي حفل تكريم ذكراه في شنيشيتا، عُلّقت وراء تابوته لوحة السماء الكبيرة التي استخدمت في فيلم ((المقابلة)). كان ذلك مناسباً للغاية، إذ أظهرت تلك الستارة القوسية سماء زائفة، هي الواقع الذي عاشه.

لم ينبس أحد من المشيعين الذين مرّوا بالنعش أرتالاً. كان الصمت مطبقاً. كانوا يتوقفون قرب التابوت قليلاً، ويضعون وروداً وهدايا وتذكارات.

كان بين فيلليني وأنطونيوني معرفة واحترام متبادل، غير أنهما لم يكونا صديقين حميمين. وفي أواخر عام ١٩٩٢، وعندما قلّد رئيس جمهورية إيطاليا أنطونيوني وساماً في قصر كويرينالي Quirinale، كان فيلليني حاضراً.

قالت إنريكا، زوجة أنطونيوني: إن زوجها كان جالساً على كرسي طبعاً، أما باقي الحضور فقد اضطروا إلى الوقوف.

كانت السكتة التي أصيب بها منذ عدة سنوات قد جعلت الوقوف صعباً عليه خلال ذلك الحفل الطويل.

وكان معروفاً أن فيلليني مصاب بالتهاب المفاصل، ومع ذلك بقي واقفاً حتى نهاية البرنامج الذي لابد أن تكون الآلام المبرحة قد جعلته يبدو بلا نهاية.

واجه فيلليني أمرين أحلاهما مرٌّ، وهما أن يحضر ويتألم أو يتغيب ويتألم. وكان تغيُّبه سيُلحظ أكثر من حضوره، وسيفسَّر على أنه إما لا يتعامل بالاحترام اللائق مع زميل كبير وإما أنه هو نفسه مريض.

وعلى الرغم من مرض أنطونيوني فقد كان هناك مع إنريكا وسط الجموع التي اصطفت بغية إلقاء نظرة أخيرة على جسد فيلليني المسجّى على المنصة الخامسة.

كان بين المشيعين ألبرتو لاتوادا وزوجته، وكارلا ديل بوجيو الذي صنع فيلميْ ((بلا رحمة)) و((أضواء حفلة المنوعات)) مع فديريكو وجيوليتا الشابين. إن لاتوادا هو أول من أعطاه مساعد مخرج في ((أضواء حفلة المنوعات)). قال لي: بدأ عمله بعدي. وقد اكتشفت أن لديه ما يودُّ قوله للعالم. ولاتوادا هو الذي أعطى جيوليتا أيضاً أول دور لها على الشاشة في ((بلا رحمة)). أخبرني لوتوادا فقال:

كانت جيوليتا رابطة الجأش إلى حد ما. ولكنها أجهشت بالبكاء حالما شاهدتنا. قالت لنا: كنا نحن الأربعة معاً عندما كنا شباباً وسعداء. كم يبدو ذلك الماضي قريباً!

كان ماستورياني الوحيد الذي جهر بالنقد بعد احتفال التكريم في شنيشيتا، والذي كان أحد أعظم الاحتفالات في إيطاليا الحديثة. سأله الصحفيون عما يقول عن صديقه فقال: إننا نكرمه الآن وهو ميت، ولما كان حياً لم نساعده على صناعة الأفلام. الكل يتحدثون عن عبقريته، ولكن أحداً لم يقدِّم له العون طيلة السنوات الماضية. نحن نحتاج إلى مزيد من التأمل لندرك كم كان الرجل عظيماً.

وقالت صوفيا لورين التي وقفت على المنصة مع ماستورياني وفيلليني منذ شهور فقط خلال توزيع جوائز الأكاديمية: لقد أنطفأ نور عظيم، ونحن الآن في ظلمة جميعاً. إن العالم سيزداد كآبة من غير مخيلته.

وحضرت حفل التكريم في شينيشيتا لينا وارت موللر Lina Wart müller التي بدأت العمل كمساعدة لفيلليني في ((ثمانية ونصف)). كانت تضع على عينيها نظارتها المميزة ذات الإطار الملوَّن بالأبيض الخفيف، وتعكز على عكازين.. كانت قد سقطت من أعلى شجرة وهي تقطف الثمر.

قالت لي: لقد سُئلت مئات المرات عما تعلمت من فيلليني. كنت في سن العاشرة عندما استمعت إلى برنامجه الإذاعي. قرأت عمله، وأعجبتني رسومه. شاهدت أول أفلامه. التقيت به.

نظرة خاطفة من عينيه المفعمتين بالحياة. حاجباه. كان شديد الفضول. وقد أحب الحرية، وكان كثير المزاح. وكنت أشاركه في ذلك. عندما تكونين معه، تكونين في قلب زوبعة. هيهات أن تلحقي به. كان يقول:اتبعنيي وثباً. كان على المرء أن يثق ولا يتردد. إن خفت أو ترددت أصابك أذى.

لقد فكرت في أكثر ما كان يجذبني إليه، وأنا أعرف ما هو: كان يتحدث إلى مخيلتي.لن يغفل فديريكو الجانب التهكمي الهزلي مطلقاً. كان يبحث دائماً عن النضارة ويتحاشى التجمد. إني عرفت فديريكو الرجل، والمخرج، والفنان، والوغد.

وبما أني كنت ألازمه كمساعدة له، فقد أدركت أهمية الاختيار بالنسبة إليه. كان يحتاج إلى عالم الاختيار، وبعد ذلك كان يرغب في التخلص مما قرر أن يهمله. كنت أقول له: لا تمزق تلك الأوراق، لكنه كان لا يصغي إليَّ. كان التمزيق عملاً إيجابياً لأنه كان يقصي ما عزم على إغفاله تماماً.

كانت معرفة فديريكو تشبه فتح نافذة على منظر عريض. وقد عرفته في الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية، والتي تميزت بالحيوية والإبداع، وكنت محظوظة في ذلك. كان فديريكو فناناً أكثر من كل من عرفت، ولو سمع قولي هذا لأغضبه.

إن دخول فديريكو إلى حياتي كان منحة كبيرة جداً. فلقد علمني الكثير عندما عملت معه. ولما أردت التخلي عن العمل قبل إنجاز الفيلم، لأن فرصةً سنحت لي لعمل فيلم خاص بي، لم يغضب، بل أسعده ذلك، وساعدني أيضاً على تمويل بعض الأعمال الأخيرة في فيلم ((السحالي)).وقبل أن شرعت في العمل قابلت فديريكو في فريجيني. كان البحر مائجاً، والسماء غائمة. قال لي: إحكي قصتك كأنك تتحدثين مع صديق.

عندما كانت وارت موللر تعمل مع فيلليني، أُعطيت صورةَ وجهٍ حجمها حجم طابع، وطُلب منها البحث في إيطاليا عن فتاة مجهولة تشبه كلوديا كاردينالي.

قالت: أراد فديريكو كلوديا لأداء دور، ولكنه كان يعتقد أن زوجها، وكان منتجاً ثرياً، لن يسمح لها بذلك. لذلك نشرنا إعلاناً في الصحف يصف الممثلة المطلوبة. سألنا في الإعلان أسئلة محددة من مثل: هل وركاك لهما الحجم ذاته؟ هل تميزين في نفسك هذا النوع من الجمال؟ إذا كنت كذلك تعالي إلى هذا المكان.

ولبّى الدعوة مئات الفتيات. كان وصفاً عاماً قد نشر في الصحف، ومع ذلك فإن ((الفتيات)) اللواتي أتين لم يكن فتيات مطلقاً، بل نساء يصلحن أماً للشخصية، وكان وزن بعضهن ضعف وزنها.

وتابعت وارت موللر قائلة: أتذكر كيف امتلأ المكان بالنساء من شتى الأنواع. كانت أعمارهن تتراوح بين الثانية عشرة والثمانين. وكن مختلفات تماماً عن الوصف الذي وزعناه. كانت الفوارق لا حد لها، وكانت الكثيرات منهن غير جميلات على الإطلاق. كن مجموعة حيوانات. وكنا نحن غجراً يبحثون عن مولد جمال جديد. وظهرت وسط المجموعة امرأة محدودبة الظهر، وأخرى عوراء. كانت السمة المميزة في الحشد في نظري هي التفاؤل المدهش. لقد كن جميعاً متفائلات على نحو لا يصدق.

اخترت من بين المئات خمساً اشتركن في المسابقة النهائية. كنَّ جميعاً جيدات، إلا أن واحدة منهن كانت متميزة من الأخريات. كانت كاملة، وكانت تشبه كاردينالي أكثر من كاردينالي، وكانت أصغر سناً منها أيضاً. عرفت أن فديريكو سيولع بها.

وفي أثناء ذلك، اتفق أن التقى كاردينالي، وتحدثا عن الموضوع، فوافقت على الفور. ولم تحصل على الدور تلك الفتاة المسكينة التي اخترتها.

عملت معه مساعدة مخرج زهاء ثلاثة أشهر كانت من أروع الأيام في حياتي. لم أشعر بمثل تلك السعادة من قبل. لقد أحببته، وكل امرأة التقت فيلليني أحبته.

يتحدث الناس الآن عن جيوليتا وعن الحزن الذي سيورثها إياه فقدان فديريكو. وهذا صحيح. ولكن عندما رأيتها في الجنازة قلت في نفسي: ما أسعد تلك المرأة التي أحبّت رجلاً مثل فديريكو طيلة خمسين عاماً.إنني أرثي لها لأنها فقدته، وأغبطها لأنها عاشت معه تلك المدة الطويلة.

وقال لي أنطوني كوين الذي أدى دور زمبانو، وهو رجل قوي، ضعيف العقل أحبته جلسومينا التي أدت دورها جيوليتا في ((الطريق)):

بدأت حياتي ثانية مع فيلم ((الطريق)). لقد شرع لي كل الأبواب. لم يكن النص الذي أراني إياه فديريكو أكثر من أربع صفحات، ولكن الشخصية التي أرادني أن أقوم بدورها كانت شخصية جميلة. كنت عملت مع زوجته سابقاً، وأخبرتني عن القصة.

لم أكن أحسن التكلم بالإيطالية عندما التقيت فديريكو. تكلمت معه بالإسبانية. ولم أعرف آنذاك إن كنت سأتكلم في الفيلم بالإنكليزية أم بالإيطالية أم بالإسبانية. قال: لا يهمُّ. قل الأرقام فقط. ما يهمُّ هو تعبير وجهك وشخصيتك. لا تفقد الشخصية وأنت تحاول التركيز على تذكر الدور.

كان فيلليني لا يحب التحليل. وفي أثناء الإخراج كان يحب أن يرى شخصية الممثل تظهر للعيان. وذلك يرجع إلى كونه فناناً تعوَّد أن يرى الشخصية تنبثق من رسمه.

استطعت أن أتماهى مع فيلليني لأنني أحيا مع عفريت duende. وهذي كلمة إسبانية تعني الروح المسيرة لك من داخلك. ولقد شعرت أن تلك الروح تسكن فيه وهو يخرج ((الطريق)). لقد كنت زمبانو! وعلمت أن فيلليني

لن يتوقف. كان يمكن أن يعمل سبعة أيام في الإسبوع.

في عام ١٩٢٩ كان والدي يعمل مصوراً في هوليود. ولما أُدخل الصوت لم يعرفوا ما يعملون. هل تروي الكاميرا القصة أم الكاتب؟ قال جيمس وونغ هاو James Wong Howe: إن الحذف لا يتمُّ إلا للتكتم على سر. والتلفاز يتكتم على كل شيء. ولقد اقتصد فديريكو في لقطاته بغية إضفاء الدلالة عليها.

في أحد الأيام أجرى صحفي مقابلة معي. وأنا دائماً جاد في المقابلات. ولما انتهت، جاءني فديريكو وقال لي: لمَ قلت الحقيقة السخيفة المبتذلة؟ قلت لهم: إن أمك كانت هندية مكسيكية؟ لِمَ لمْ تقل لهم: إنها كانت أميرة هندية؟

كان له عالم أحلامه مثل سرفانتس أو شكسبير. الخيال يغني الحياة، وهذا ما عالجه فيلليني. الواقع ليس سينما، فالسينما تخيل. كان شغوفاً بما يعمل. إن الفنانين في السينما قلة، وفيلليني كان واحداً منهم.

كان فديريكو يتصف بما يتصف به الطفل من انفتاح، وسذاجة بأحسن معاني الكلمة. كان يتعلم من كل واحد، فكان مثل إسفنجة عاطفية. ولكنه كان يُعنى بالتفاصيل، وعنايته بها اتصفت بالنضج والخصوصية والدقة المتناهية.

أما جيوليتا فقد كان العمل معها رائعاً . جلسومينا، الفتاة العذبة الضالة. كنت أعتقد أنه سيكون لها شأن كبير في المستقبل. لم تمثل في أفلام كثيرة كما توقعتُ أن تفعل، ولكن موهبتها رائعة، وقد أنجزت هي وفيلليني معاً أعمالاً ممتازة جداً.

أنا آسف،يا فديريكو، لأنني لم أقضِ وقتاً أكثر معك، لم أقضِ وقتاً خاصاً أكثر. فالوقت الخاص بالنسبة لي هو الوقت الذي تقضيه مع شخص آخر. أنا أبحث عمن يختلف عني. وأظن أن معظم الناس يبحثون عن أمثالهم. لم يكن فيلليني مثل أي واحد.

وقالت لي ناديا جري: إنها تعلمت أشياء كثيرة من فيلليني، وتعلمت ذلك من مجرد مراقبته وهو يخرج. وقالت: إن المخرجين السيئين يصلون متأخرين، غير حليقي الذقون. ثم يأخذون بالصياح. وهم إنما يصيحون لأنهم لايعرفون ماذا يعملون. ويظنون أنهم إذا صايحوا أحداً فإن الناس سيعتقدون أنهم موهوبون.

كان السيد فيلليني يأتي إلى موقع العمل في الوقت المحدد لابساً ربطة عنق، مبتسماً، ويناقش كل شيء مع الممثلين والفنيين جميعاً. وهو إنما كان كذلك لأنه كان يعرف ما يريد. كان يرتجل، ولكنه كان يعرف. ما أقبل علينا صائحاً قط.

كنا أحياناً نعود إلى روما بالسيارة معاً ونتحدث. لم يكن يتحدث عن الفيلم، بل عني. كان يبدي اهتماماً بما كنت أواجه من مشكلات آنذاك. وإنه ليحزنني أن أتصور العالم وقد خلا من فيلليني.

وبعيد موت فيلليني، تحدث معي جور فيدال Gore Vidal فقال: دعاني جورينو، ودعوته فريد Fred. كان هو البادئ. ولم يقل لي كيف كان يقع اللقب في نفسه، إلا أنه كان يردّ عليه دائماً. كان رجلاً عظيماً وظريفاً جداً، ولكنه كان يعاني عقدة كنيسة سيستينا.

كنا نرتاد المطاعم ونتناول كثيراً من الطعام، ونتحدث عن أمور مهمة من مثل ميرا بريكنريدج Myra Breckenridge. إن السينما هي اللغة الوسيطة للثقافة الحديثة. كان فديريكو تواقاً إلى معرفة المزيد عن مي ويست، ولا يملُّ من ذلك. لم يصدقني حين أخبرته كم طال بي الوقت حتى أدركت أن ميرا Myra رجل. قلت له: إنني كنت أعتقد أن تأليف الكتب هو الذي ينطوي على اكتشافات مفاجئة سعيدة لا صناعة الأفلام. وقال: إن صناعة الأفلام هي ذلك الفن بالنسبة إليه، وأعتقد أنها كانت كذلك.

إن المخرج الأميركي جون لانديز John Landis قد شاهد فيلم ((توبي داميت)) وأعجبه، إلا أنه صرَّح أنه لم يكتشف فيلليني حقاً إلا عند مشاهدة فيلم ((ساتريكون)).قال:

كنت وأنا في الثامنة عشرة أشتغل في يوغسلافيا مع العاملين في فيلم ((أبطال كيلي)) Kely's Heroes. ذهبت مع صديق لي إلى تريست Triste لابتياع كنزات رخيصة. رأيت فيلم ((ساتريكون فيلليني)) يعرض في إحدى دور السينما. لم أفكر في الفيلم إلا بعد أن اشتريت تذكرة وجلست في الصالة، وبالطبع لم يكن هناك أي ترجمة.

بعد عام ذهبت إلى جينيف، وكان ((ساتريكون)) يعرض هناك، كان مكتوباً على المدخل بشكل واضح: ((ساتريكون فيلليني)) مع ترجمة إلى الفرنسية والألمانية. اشتريت تذكرة طبعاً، ودخلت.

وحين شاهدت الفيلم مرة ثالثة في لوس أنجلُس مترجماً إلى الانكليزية أدركت أن فيلليني رسام، أو فنان يستخدم الكاميرا كما يستخدم الرسام الفرشاة.

ليس عندي أي حل للمعضلة القائمة بين الفن والتجارة. إن جميع صانعي الأفلام قد أذلُّوا أنفسهم في استجداء المال. وفي إيطاليا، ربما تبدلت الحكومات خمسين مرة منذ الحرب العالمية الثانية، غير أن الإيطاليين سيذكرون فيلليني وأعماله طويلاً بعد أن يطوي النسيان ذكرى المنتجين والممولين الذين قالوا: إنه عديم الشعور بالمسؤولية.

التقيت فيلليني أول مرة عندما كنت في روما للدعاية لفيلم ((أمريكي مستذئب في لندن)). وكان ماريو لونغاردي الذي عمل مع فيلليني دائماً، هو وكيل الدعاية والإعلان. وهو الذي عرَّفني وزوجتي ديبورا إلى فيلليني، ثم تناولنا الغداء معاً، ولهونا طويلاً.

كانت ديبورا حاملاً بابنتي راشيل، وقد أمسك فديريكو يدها طيلة وقت الغداء. وحتى هذا اليوم تقول ديبورا دائماً عند مجرد ذكر اسمه: إنه عبقري.

كنا نتبادل النكات. كان طيب النفس ضحوكاً. والآن كلما سمعت نكتة تمنيت لو أستطيع أن أرويها له.

وتحدث سبايك لي Spike Lee عما ألهمه إياه فيلليني في حياته، وعن لقائه المخرج العظيم في روما. حين شاهد أول فيلم له كان طالباً في الثانوية.

قال: أظهر لي الفيلم أنه لا حد لما يمكن أن يعمله الإنسان. حلمت باللقاء به، وبعد أن أصبحت مخرجاً، أتيحت لي فرصة تناول العشاء معه في روما.

تحدثنا عن مشكلاتنا في التعامل مع المنتجين والإستوديوهات. وفي ذلك الوقت كنت أنا أواجه متاعب

مهنية في الإستوديو، ومتاعب شخصية مع صديقتي. كنا تخاصمنا، وتباعدنا، وكنت أريدها أن تعود. وفي الإستوديو كنت أواجه مشكلة الحذف الأخير الذي سيجري على فيلمي، فقال لي فيلليني: يجب أن تقاتل من أجل ذلك. يجب أن تحصل على ما تريد. وأنت محق في ذلك. وبالطبع كان فيلليني في موقع أفضل من موقعي لجعل الآخرين يذعنون للمطالب.

وقلت: وما رأيك في صديقتي التي هجرتني ولا تكالمني؟ لا أعرف لماذا اعتقدتُ أنه خبير بالنساء لأنه كان يصنع أفلاماً عظيمة.

ما تفوه فيلليني بأي كلمة، بل التقط منديلاً ورقياً من المطعم، وأخذ يرسم عليه. رسم صورة لي وأنا أركع وأتوسل، ورسم فوق رأسي دائرة كتب ضمنها: أرجو أن تسامحيني. قال:أعطِ هذه لصديقتك.

ولما عدت أعطيتها المنديل. وأُعجبت به إعجاباً شديداً، واحتفظت به، ولكنها ظلت تصارمني. ثم لم نتواصل بعد ذلك.

والتقيت صديقة أخرى تحظى باهتمامي. وعلمتُ أن علاقتي مع الأولى كانت خطأ، أو خطأ مضاعفاً، لأنها لم تُعِد إليَّ الرسم. ليتني أعرف كيف استرجع صورتي التي رسمها فيلليني.

ولما أوفدت شركة يونيفيرسال ستيفن سبيلبيرغ إلى روما للدعاية لفيلم ((المبارزة))، كان حريصاً على اغتنام الفرصة لمقابلة فديريكو فيلليني. وبما أنه كان فارغاً من العمل، فقد التقى المخرجَ الشاب الذي كان يشقّ طريقه إلى مستقبل لم يتنبأ به فيلليني، ولم يتصوره سبيلبيرغ نفسه أيضاً.

يتذكر ماريو لونغاردي ذلك اللقاء السعيد، ويتذكر خجل سبيلبيرغ وتهذيبه. أُعجب به فيلليني، وتناول معه أحد أغديته الطويلة المتمهلة. عند نهاية الغداء تناول سبيلبيرغ كاميرا صغيرة ورخيصة وطلب في لطافة، إن لم يكن في شيء من التوتر، أن يأخذ صورة مع فيلليني. لم يمانع فيلليني مطلقاً، حتى حين تبين أنه أخذ أكثر من صورة.

وفيما بعد كتب سبيلبيرغ إلى فيلليني قائلاً: إنه يحتفظ بالصورة في مكتبه، وإنها قد جلبت له الحظ.

وفي عام ١٩٩٣ مُنح سبيلبيرغ جائزة الأسد الذهبي في مهرجان البندقية السينمائي. وكان فيلليني في ذلك الوقت بالذات يتماثل من السكتة في مشفى فيرارا. وعلى الرغم من المعاناة، فإن فيلليني قد كتب إلى سبيلبيرغ مهنئاً بالجائزة.

وفي رسالة مؤرخة في العاشر من أيلول عام ١٩٩٣، ومرسلة إلى فيلليني، يقول سبيلبيرغ الذي كان يظن مع الجميع أن فيلليني كان يتماثل من مرضه:

أرجو أن تقرأ هذه الرسالة وأنت على ما يرام. لقد كنت من المعجبين بك منذ استطعت أن أشاهد الأفلام. والجائزة التي مُنحتها كان لها وقع مضاعف في نفسي عندما علمت أنها قد مُنحت هي ذاتها لك منذ أعوام على مجمل أعمالك التي حظيت بالتقدير والثناء. كانت أفلامك مصدر إلهام عظيم لي. فهي قد أسهمت أكثر من أية أفلام أخرى في تحديد الفيلم كفن. أنا آسف لأنني لم تتح لي فرصة رؤيتك في البندقية، غير أنني على ثقة من أن دربينا سوف يتقاطعان في المستقبل.

وأنهى سبيلبيرغ رسالته قائلاً: تقبل مني أطيب التمنيات وأنا أتابع مشاهدة أفلامك، وأستلهمها أكثر فأكثر.

كانت هذه الرسالة آخر رسالة قرأها فيلليني.

نُقل جثمان فيلليني إلى كنيسة سانتا ماريا ديجلي أنجلي في اليوم الذي أعقب توديعه في شينشيتا. حضرت الصلاة هناك أسرتا فيلليني وجيوليتا وأصدقاؤهما. ولم يقتصر الحضور على أهل السينما، بل ضمَّ رئيس الجمهورية، وقادة الحكومة. قال رئيس الوزراء كارلو شيامبي: إن إيطاليا قد فقدت ((شاعرها القومي العظيم)).

وفي الشوارع المحيطة بالكنيسة اصطف محبو فيلليني، الناس الذين لم يعرفهم، ولكنهم عرفوه. وكان بينهم النُدُل، وسائقو سيارات الأجرة في روما. وساق عدد كبير من السائقين سياراتهم إلى أقرب موضع ممكن من الكنيسة، فأحدثوا مزيداً من الازدحام. إن آلاف المحتشدين الذين لم يعرفوا فيلليني شخصياً قد أحزنهم فقده مع الملايين التي كانت تشاهد أخبار التلفاز.

قالت جيوليتا للأهل والأصدقاء: إن لبس السواد لا ضرورة له، إذ ((أن ذلك لن يعجب فيلليني)). كانت نظارة سوداء تخفي عينيها اللتين كانتا حمراوين، ومغمضتين تقريباً من البكاء. وكانت تعتمر قبعة تخفي كامل رأسها الذي تساقط شعره من المعالجة بالأشعة، وهو الأمر الذي أفلحت في إبقائه سراً.

وخلال طقوس الكنيسة كانت جيوليتا تحكم قبضتها على سُبْحتها. وعند انتهاء الصلاة، وفي أشد اللحظات تحريكاً للمشاعر، رفعت جيوليتا ذراعها والسبحة في يدها، ولوحت بها مودعة فيدريكو، وهمست: تشاو، يا حبيبي.

ودلَّ ذلك ضمناً على أن جيوليتا كانت تشعر أنها سوف تلتحق به في الحال. والمقربون من فديريكو وجيوليتا كانوا مدركين أنها لن تعيش بعده طويلاً، وأنها كانت تعلم بذلك.

رافق جثمان فيلليني إلى مسقط رأسه أخته مادلينا وابنتها فرانشيسكا. لم تذهب جيوليتا إلى ريميني، بل بقيت في روما. والسبب الذي قدمته هو أن حالتها لا تسمح لها بالقيام بالرحلة. وكان هذا صحيحاً. وكان صحيحاً أيضاً أنها كانت مريضة جداً. عادت إلى الشقة في مارجوتا منسحقة القلب.

تذكرتُ كلماتها لي منذ سنوات خلت: إن أهم دور أديته في حياتي هو دور زوجة فديريكو فيلليني. ثم أضافت: ولكن عندما يعيش زوجان معاً مدة طويلة كالتي عشناها، فإن الأدوار تتبدل، حتى في غضون نهار واحد، وقد مرت أوقات كنت أنا فيها زمبانو، وكان هو فيها جلسومينا.

من غير حضور فيلليني المتفرد، بدا منزلهما خاوياً. وفي الوقت الذي كانت فيه جيوليتا تقاتل من أجل حياتهما، كانت ترزح تحت وطأة فقدان زوجها الذي عاشت معه خمسين عاماً، ومخرجها الكبير، وصديقها الحميم.

حاول شقيقها ماريو، وشقيقتها ماريولينا، وابنة أختها سيمونيتا أن يواسوها. وسيمونيتا هي ابنة أختها يوجينيا التي كانت أصغر منها بسنة فقط، والتي ماتت منذ بضعة أعوام. تذكرت سيمونيتا حين كانت تحملها أمها في المطار وهما ينتظران الخال فديريكو والخالة جيوليتا العائدين من هوليود بالجائزة. لقد فاز فيلم

((الطريق)) بالأوسكار كأفضل فيلم أجنبي، واعتُرف بهما كفنانيْن مشهوريْن في العالم. لم تكن الفتاة الصغيرة لتدرك شيئاً من هذا، إلا أنها كانت تشعر بالسعادة العظيمة في تلك اللحظة. نزل الخال فديريكو والخالة جيوليتا من الطائرة، وكانت جيوليتا هي التي تحمل الجائزة، وكانت تلوِّح بافتخار عند رؤية يوجينيا وسيمونيتا.

جلس أهل جيوليتا معها وهي تقرأ الرسائل والبرقيات التي وصلتها من الرؤساء بوريس يلتسن، وميتران، والامبراطور أكيهيتو إضافة إلى الأصدقاء القدامى والمعجبين الذين لم يجدوا وسيلة أخرى للتعبير عن إحساسهم بالفقدان.

وفي كل صباح، كانت جيوليتا تدخل إلى المطبخ، حيث تدير المذياع من تلقاء ذاتها، كما اعتادت أن تفعل سنين عديدة، وتصغي إلى كل ما يقال عن فيلليني. كان يصعب عليها أن تدخل إلى غرفة المعيشة التي دعاها فيلليني غرفة التفكير.

تلقت جيوليتا عروضاً لأداء أدوار، ورسائل من مهرجانات، ومتاحف، واقتراحات حول مشروعات وبرامج. كان من المحتمل أن يحوّل مسرحُ برودواي ((جيوليت والأشباح)) إلى فيلم موسيقي، وهو مشروع كانت تتمنى أن تشارك فيه. كان مارفن هامليش راغباً في تأليف الموسيقى، وتحدثت هي وفيلليني عن التغييرات التي أرادا أن يجرياها حتى تتوافق الشخصية مع تصور جيوليتا.

كانت جيوليتا مطلوبة في كل أنحاء العالم. وفجأة غاب فيلليني، واستحالت دعوته في تلك السنة، أو في السنة التالية، أو في السنة التي بعدها، لذلك صارت جيوليتا مطلوبة من الجميع. أتيحت لها فرص السفر الذي كانت تحبه. وأسعدها أن تحضر مهرجانات عرضت فيها أفلام فيلليني التي مثلت فيها، وكانت معتزة بها اعتزازاً كبيراً، فعلى الرغم من كل شيء، كانت تلك الأفلام أولادها أيضاً.

ومع ذلك، فإن صحة جيوليتا قد تدهورت تدهوراً مريعاً بعد وفاة زوجها. فالقوة الروحية التي قاومت بها المرض وزوجها على قيد الحياة قد استُنفدت. وهذا أدَّى إلى انتهاء حياتها العامة. وما بقي لها إلا الحياة الخاصة التي اقتصرت هي أيضاً على الذهاب من شارع مارجوتا إلى المشفى.

قضت ما تبقى لها من الحياة في البيت ما أمكنها ذلك، إلا أن المعالجات في المشفى أخذت تزداد. وخلال الشهور الأخيرة أعجزها الضعف عن الذهاب إلى البيت. أُوصي أهلها بالاستعداد. واقُترح عليهم التفكير في ترتيبات الجنازة. وظلت جيوليتا متشبثة بالحياة.

إن إرادة الحياة القوية عندها، حتى من غير زوجها، قد أثّرت في نفوس الأطباء تأثيراً عميقاً، غير أن عباراتهم الحزينة كانت تكشف الحقيقة. كانت روح جلسومينا وكابيريا، وجيوليتا نفسها، وراء منع الأطباء من إعلامها بما لا تودُّ سماعه كما فعلت طيلة مرضها. وبالطبع كانت في أعماقها تعرف، ولكن الكلمات الملفوظة كانت تجعل الموت يبدو أكثر واقعية وأقرب حدوثاً.

قالت للأطباء: لماذا تخبرونني بما لا أستطيع أن أصنع به شيئاً؟ لا أحب سماع ما أكره. وأريد أن أعيش ما تبقى لي من وقت بأفضل طريقة ممكنة.

كان يمكن أن تقول هذه الكلمات في أحد أفلام فيلليني.

عاشت جيوليتا ماسينا خمسة شهور فقط بعد وفاة زوجها. ماتت في روما في ٢٣ آذار عام ١٩٩٤.

منذ سنة إلا اسبوعاً فقط كانت تجلس وسط الجمهور في هوليود، وتشاهد زوجها وهو يتسلم الأوسكار. لقد شاركته في إنجاز العمر شخصياً ومهنياً. وحين كانت الدموع تملأ عينيها، وتنساب على وجنتيها، قال لها متودداً: لا تبكي، ياجيوليتا. كانت تلك اللحظة أكثر اللحظات إثارة في تاريخ الأوسكار. لم يكن فيلليني ولا جيوليتا من الأحياء عندما وزعت جوائز الأوسكار التالية. وفي تلك اللحظة كان يهمُّ جيوليتا مع ذلك ألا يلوِّث الدمع سترتها البيضاء الملمَّعة التي استغرق اختيارها وقتاً طويلاً.

جفت دموع الفرح في عيني جيوليتا، وتلاشى الأسى الذي أعقب مرض زوجها ثم وفاته.

لبست تنورة سوداء طويلة كانت اختارتها لاحتفال الأوسكار لأنها اعتقدت أنها تظهرها أطول وأنحف. كان شعرها في احتفال الأوسكار قصيراً وناعماً، أما بعد موتها فقد كان من الضروري اعتمار قبعة بيضاء تخفي ما أفسدته المعالجات التي خضعت لها. كانت في إحدى يديها سبحة اللؤلؤ النفيسة التي ودَّعت بها فديريكو، ووردة حمراء. وفي اليد الأخرى كانت تحمل صورة صغيرة لفديريكو قريباً من قلبها.

لم يفاجئ موت جيوليتا السريع بعد فيلليني أولئك الذين عرفوهما وعملوا معهما. كان العديد من الأصدقاء والمساعدين يعتقدون أن أحداً منهما لن يعيش طويلاً من غير الآخر.

نُقلت جيوليتا إلى ريميني لتكون مع فيلليني.

كان عيد الفصح يبعث الحزن في نفس جيوليتا حتى في الأعوام السعيدة، إذ كان يذكرها بالفصح الذي مات فيه طفلهما. ما تكلمت عن ذلك قط، لأنها لم تكن ترغب في إفساد العطلة على الآخرين. وما كان يعرف ما تعانيه إلا فديريكو. وفي عام ١٩٩٤، أي بعد خمسين عاماً تقريباً على وفاة طفلهما، وقبيل عيد الفصح، ماتت جيوليتا.

كانت كلمات جيوليتا الأخيرة: سوف أقضي عيد الفصح مع فديريكو.

انتهى